ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

7

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 7

ЈАНУАРИ—ФЕВРУАРИ, 1979
СКОПЈЕ

Издава: ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

За издавачот: Ристо СТЕФАНОВСКИ, директор

Подготвува: Витомир МИТЕВСКИ, драматург

Лектура: Јелица ИНАДЕВСКА, лектор

Соработници во овој број:

Иван ИВАНОВСКИ
Владимир МИЛЧИН
Харалампие ПОЛЕНАКОВИЌ
Војо СТАНКОВСКИ
Мирко СТЕФАНОВСКИ

ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК
излегува на два месеци (освен јули и август)
Цена на еден број 10 дин.
Двоброј 20 дин.
Жиро сметка: 40100-603-149
Адреса: Драмски театар. ул. Шекспирова 15, Скопје (За „Театарски гласник“)

Печати: Графички завод „Гоце Делчев“, Скопје

Тираж: 1000 примероци

Сите заинтересирани за соработка со ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК своите прилози (текстови) можат да ги достават до Драмскиот театар со назнака за „Театарскиот гласник“. Прилозите се хонорираат. Информации на тел.: 250-005 и 250-006 локал 8.

СОДРЖИНА

Стр. 3

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД
(јануари—февруари 79)

Стр. 4

Иван Ивановски
СЛАБА ПРОДУКЦИЈА И НЕКОЛКУ ЗНАЧАЈНИ ПРОЕКТИ

Стр. 12

Мирко Стефановски
РЕПЕРТОАРСКО СОЗРЕВАЊЕ
(По повод триесет години Театар на народностите)

Стр. 15

Хараламлие Поленаковиќ
РОДОНАЧАЛНИКОТ НА МАКЕДОНСКИОТ ДРАМСКИ ЗБОР

Стр. 17

Витомир Митевски
ЗА ТЕАТАРОТ И ВИСТИНАТА

Стр. 21

Војо Станковски
КУКЛАРСТВОТО НА ДАЛЕЧНИОТ ИСТОК

Стр. 24

Владимир Милчин
ВО ПОТРАГА ПО ИДЕНТИТЕТ
(Млад отворен театар 78)

Стр. 27

Ристе Стефановски
МАКЕДОНСКИТЕ АКТЕРИ НА СЦЕНАТА НА СРПСКОТО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ ВО СКОПЈЕ
(Три портрети)

Стр. 32

ХРОНИКА НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

Стр. 33

ДРАМСКИОТ ТЕАТАР НА МЕСС/79

Стр. 39

ДРУГИ ЗА НАС

Републички преглед

(Јануари — Февруари 79)

Во досегашните броеви на ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК беше забележлив стремежот на читателите да им се понудат информации од тековниот театарски живот во Републиката, и тоа се огледаше пред се во неколкуте преглед-репертоари на нашите театри.

Охрабрени од добриот прием на овој наш обид, се зафативме тие информации да ги збогатиме и по квалитет и по обем. Како резултат на тој наш напор, од овој број покренуваме една нова рубрика, РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД, во кој концизно и прегледно ќе наоѓаат своето место најкрупните настани во театрите од нашата република, во текот на двата месеци на кои се однесува ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК.

Сметајќи дека најкрупен настан за еден театар е — премиерата, на страниците што следат главно место завземаат основните податоци за учесниците во нејзиното остварување.

Овие „голи факти“ се збогатени со коментар на хроничарот (Иван Ивановски), кој во рамките на виденото и сопствената естетска определба ги коментира настаните кои според неговото мислење го одбележиле опфатениот период.

Би сакале, историскиот преглед на репертоарните остварувања на Театарот на народностите, да биде сфатен како составен дел од РЕПУБЛИЧКИОТ ПРЕГЛЕД, со тоа што во следните броеви би ги претставиле и другите наши театри.

Веруваме дека уводната **хронолошка табела на премиерите** ќе придонесе за полесно следење на материјалот.

В. М.

11.1.79 г. **УГУРСУЗ** од Нецат Ибришимовиќ во режија на Љубиша Георгиевски. (Театар на народностите — Турска драма)

12.1.79 г. **ПРОЦЕС** од Верољуб Андоновски и Димитар Станковски во режија на Димитар Станковски. (Драмски театар)

18.1.79 г. **ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ** од Душан Јовановиќ во режија на Симеон Гаврилов. (Народен театар Штип)

20.1.79 г. **КЕНГУРСКИ СКОК** од Живко Чинго во режија на Бранко Ставрев. (Македонски народен театар) — датумот се однесува на првата јавна изведба.

17.2.79 г. **ПЕПЕЛАШКА** од А. Кушин во режија на Блаже Алексоски. (Народен театар Прилеп)

17.2.79 г. **КОГА ПАТНИКОТ ДОАЃА** од Методи Петровски во режија на Томислав Спасовски. (Народен театар Куманово)

18.2.79 г. **ХАСАНАГИНИЦА** од Љубомир Симовиќ во режија на Владимир Милчин. (Театар на народностите — Турска драма)

18.2.79 г. **ИТРАТА ЛИСИЦА** од Гернет — Гуревич во режија на Миодраг Шаурек. (Народен театар Куманово)

20.2.79 г. **СЕЗОНА НА ШАМПИОНИТЕ** од Џејсн Милер во режија на Наум Пановски. (Народен театар Битола)

Слаба продукција и неколку значајни проекти

ИВАН ИВАНОВСКИ

Во првите два месеца од оваа година на професионалните драмски сцени во нашава република, театарската публика имаше можност да проследи релативно мал број премиери. Слабата продукција, меѓутоа, на извесен начин беше компензирана со неколку забележливи театарски остварувања, а во тој број секако спаѓаат остварувањата не само на скопските театри, туку и на театрите од другите градови во Републикава, како и еден значаен и несекојдневен јубилеј.

Но да тргнеме по ред . . .

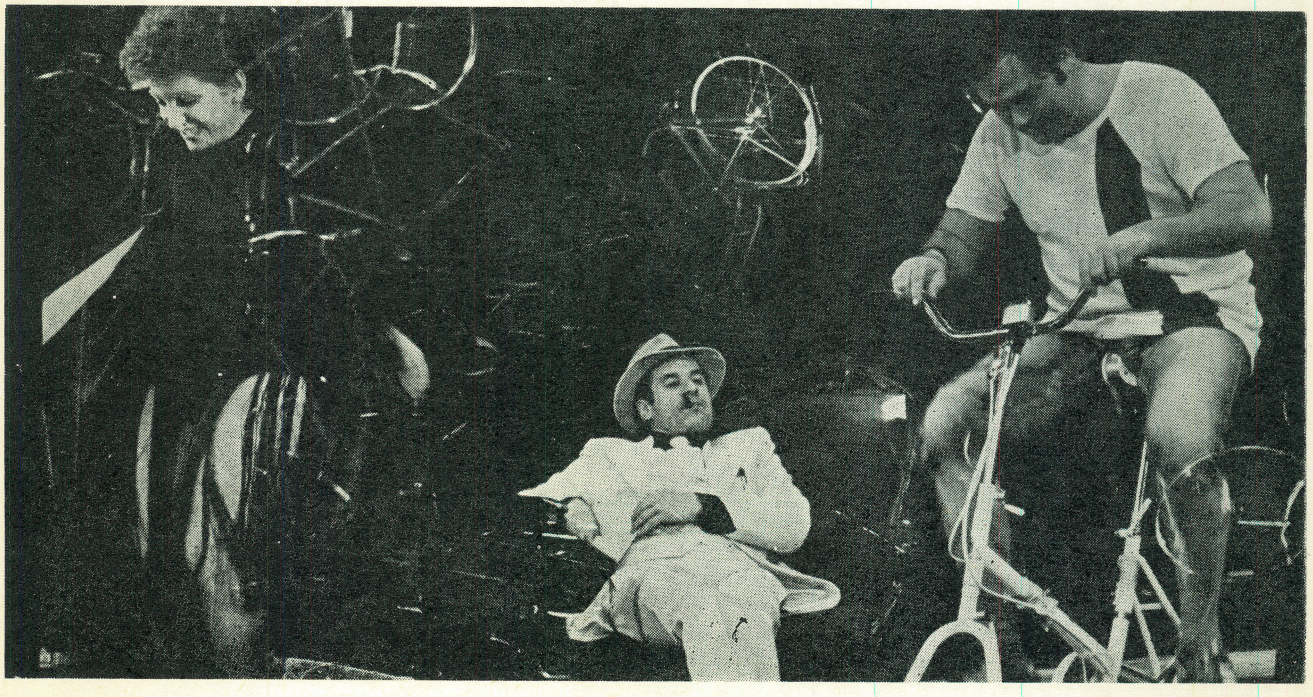
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

КЕНГУРСКИ СКОК
Живко Чинго

Режисер: Бранко Ставрев
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Композитор: Љупчо Константинов

Учествуваат: Никодин, алиас Чали — РИСТО ШИШКОВ, Мистер Френч — КИРИЛ АНДОНОВСКИ, Крис Дидајка — ДУШКО КОСТОВСКИ, Ана Шукова или Сукова — ЉУПКА ЏУНДЕВА, Малтескињата Лезли — КАТИНА ИВАНОВА, ЕМИЛИЈА АНДРЕЕВА, СОЊА КАРАНЏУЛОСКА, КАТАРИНА КРСТЕВА, Бошко Југославија — ЧЕДО ХРИСТОВ, Ожујковиќ — ВЛАДИМИР СВЕТИЕВ, Мартиновиќ — АЛЕКСАНДАР ЏУРОВСКИ, Џон Рафаел Панајотис — СЛАВКО НИНОВ, Пан Јадриковски — КИРИЛ ПОПОВ, Јан — РАТКО ГАВРИЛОВИЌ, Џим Колевиќ — ТОМА КИРОВСКИ, Администратор — МИРЧЕ ДОНЕВСКИ, Егејчето — ТОМЕ ВИТАНОВ, Чорниј Вапил — ЉУПЧО ПЕТРУШЕВСКИ.

Прва јавна зведба: 20. 1. 79 г. (Премиера 30. 12. 78 г.)



ВЕЛИЧЕСТВЕНИОТ СКОК НА РИСТО ШИШКОВ

(По повод праизведбата на пиесата „Кенгурскиот скок“ од Живко Чинго на сцената на Мак. нар. театар).

Третата по ред премиерна изведба на Драмата на МНТ од Скопје ни овозможи средба со уште едно ново драмско дело од македонски автор. Тоа е делото „Кенгурскиот скок“ од Ж. Чинго. Тој се пожив интерес кон домашното драмско творештво (сите три досегашни премиери на споменатиот изведувачки ансамбл се работени врз дела од македонски автори), е податок кој бездруго радува и охрабрува и кој претставува голем стимуланс и уште поголем напор да се воспостави контакт со времето во кое живееме и да се поведе дијалог со него.

За што всушност се говори во пиесата „Кенгурскиот скок“? Пред се за трагичната судбина на Никодин од Македонија, фрлен во вителот на далечните австралиски простори, дојден, како и многу други луѓе во тој обесчовечен свет во кој бизнисот безмилосно меле, за да ја пронајде својата среќа, за да го поврати сјајот на мечтите од детството и за детството. И во тој вечен судир меѓу реалната и сурова вистина и сонот од родната грутка, кој никогаш не може да го напушти, ќе расне душевната драма на Никодин. Наспроти бруталностите со кои е опколен, тој никогаш не ја губи вербата во животот. Драмата на Никодин е драма на еден беспомошен човек, кому животот му зел се, но не можел да му го откорне коренот од кој поникнал, но не можел да му го уништи духот, па иако „неговиот скок преку Океанот е скок кон бога“, како што на едно место во програмскиот лист ќе забележи Бранко Ставрев, режисер на оваа претстава, Скокот е всушност една голема метафора за неуништивоста на човечкиот дух . . .

Ако ликот на Никодин е најзаокружен, најбогато доживеан и предаден, ако длабоката вознемиреност на современиот човек Чинго ја сугерира и преку присуството на некои други ликови (Мистер Френч, Крист, Дидајка, Лезли), сите други животни судбини во оваа пиеса се само иницирани, назначени, па иако не дејствуваат како целосни карактери, тие сепак убаво се вклопени во драмскиот текст, во ритмот на целината и придонесуваат за збогатување на атмосферата. Од друга страна тоа што на места е сочувано белетристичкото мислење во пиесата и не пречи многу, бидејќи авторот на пиесата „Кенгурскиот скок, му обезбеди на делото доволно драмска тензија, силен внатрешен набој, развиен драмски ракурс, така што слободно може да се говори за драмско дело мошне сценично и драматично, цврсто и простудирано, со внатрешна консеквентност, со живи личности и длабински колорит. Со други зборови речено, во оваа драматургија ги препознаваме сите побитни одлики на Чинговото творештво, а некои од нив се: стремежот за максимална едноставност, лиризмот, метафоричното и течно кажување и т.н.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ
Душан Јовановиќ

Режисер: Симеон Гаврилов
Сценограф: Т. Максимов
Костимограф: Гордана Лазарова
Музички илустратор: Миле Врчаковски

Учествуваат: Зоран — САШО НЕДЕЛКОВ, Аница — негова братучетка — ВАСКА ЏИНЕС, Лица, негова мајка — ВЕРА КРСТЕВА, Ленче, негова тетка — ЈЕЛИЦА КИРОВА, Ѓорѓија, негов тетин — ФИЛИМЕН ЏИНЕС, Душан, негов татко — ЉУПЧО ДАВЧЕВ, Ана, негова баба — РУЖА ИКОНОМОВА, Крсте, негов познат — ВЈАДО ТУЛИЕВ, Биба, негова пријателка — БИЉАНА ХАЏИ-АНДОВА, Рената, негова пријателка — НАТАША САМАРЏИСКА, Оскар, негов познат ИЛЕ ФИЛИПОВ, Трајко, негов пријател — ДЕЉО КАРАКАШЕВ, Ристо, негов пријател — САШО МИЛЕВ, Тасин, пријател на Ѓорѓија — МЛАДЕН КРСТЕВСКИ, Бале, пријател на Ѓорѓија — ЛАЗАР АТАНАСОВ, доктор — АЛЕКО ПРОТОЃЕРОВ, германски офицер — СТОЈАН АРЕВ, началник на бугарската тајна полиција — ТОМЕ ГАГОВСКИ, Господинов, агент на бугарската тајна полиција — МИЧО КОЏЕВ, Стојчев, агент на бугарската тајна полиција — ВАНЧО БАСОВСКИ, лудиот Ваво — ОРЏЕ ТРАЈАНОВСКИ.

Премиера: 18. 1. 79 г.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ
(мала сцена)

ПРОЦЕС

Драматизација: Верољуб Андоновски и Димитар Станковски

Режија: Димитар Станковски
Сценографија: Илија Велевски
Музика: Љупчо Константинов

Учествуваат: Обвинетата Менча Карничева ЛИЛЈАНА ВЕЉАНОВА, Претседател на судот, Др. Шневајс — ДИМИТАР ГЕШОВСКИ. Државен обвинител, Др. Шварц — ДРАГИ КОСТОВСКИ, Бранителот на Менча, Др. Пресбургер — ДИМЧЕ МЕШКОВСКИ, Преведувачот — ГОЦЕ ТОДОРОВСКИ, I адвокат на покојниот Паница, Др. Марил — БЛАГОЈА ЧОРЕВСКИ, II адвокат на покојниот Паница, Др. Маурер — ДИМЕ ИЛИЕВ, Бумбаров — МАРИН БАБИЌ Екатерина Паница — САБИНА АЈРУЛА.

Премиера: 12. 1. 79 г.

Оваа најнова постановка на Ставрев се надоврзува на неговите најдобри режии остварени во „Зајдисонце“ од Бабељ. „Ѕидот водата“ од Ж. Чинго и др. Поставувајќи го „Кенгурскиот скок“, спомнатиот режисер ја гради претставата врз принципите на простудираната реалистична игра. Многу прецизно и инспиративно следејќи ја авторовата замисла, Ставрев овојпат ќе се определи за една мошне чиста и едноставна режија, односно за чистота на изразите, залагајќи се единствено за автентични драмски содржини. Ваквата постапка ќе му овозможи да се ослободи од форсираната оригиналност, па иако визуелниот момент кај него, како и секогаш, и сега, е доста акцентиран, тој успева мошне возбудливо да ја потенцира драматичната атмосфера да создаде претстава која бара длабоко размислување од секој гледач. Веројатно дека претставата можеше да биде нешто пократка, позбиена, но и покрај тоа Ставрев, со очигледно расположената екипа за плодоносна соработка оствари претстава што остава траги и која возбудува.

Возбудата што со својата блескава игра ја донесе Р. Шипков е уште поголема. Неговата креација на Никодин беше вистинска студија, проткаена со индивидуални акценти, предадена со целосна контрола и со такви мисловно емотивни длабочини, што ја воздигна улогата до силно и незаборавно уметничко доживување. Во основата на неговата интерпретација е љубовта кон животот. Шишков извонредно пластично и интензивно ја предаде трагиката на својот карактер, што ќе рече неговата игра беше органски вткаена во најдлабоките бранувања на ликот што го толкуваше. Со убава градација на внатрешниот конфликт, со непосредност на вистински поетски сензибилитет, Шишков не можеше длабоко да не ги возбуди посетителите во салонот, зашто необично зрело, би рекол, блескаво беше неговото мајсторство во сите видови на актерските изведби. Без Шишков не само улогата на Никодин, туку и целата претстава е незамислива. Затоа не е воопшто претерано ако се каже дека и во неговото актерско творештво и во македонската глума воопшто оваа негова креација има истакнато место.

Другите позначајни улоги со успех ги интерпретираа Кирил Андоновски (со извесно скротување на неговиот буен темперамент неговата улога на Френч би добила уште поголеми внатрешни пропорции), Душко Костовски (тој својот лик на Дидајка го предаде во нејзиниот целосен волумен, играше навистина извонредно), Љупка Џундева (овој пат неа ја запознавме во една нова светлина, пленувајќи не со својата дискретна игра), Емилија Андреева (едно од пријатните изненадувања на претставата) и др.

Оваа претстава што ја видовме во сценографија на Бранко Костовски, во костимографско обликување на Рада Петрова-Малкиќ, како да ја враќа по малку изгубената доверба на гледачите во театарот. Таа е знак за една значајна вредност, а публиката секогаш имала развиен слух, нескриено љубопитство и неизмерна доверба и разбирање за вистинскиот сценски квалитет.

ДВЕ ОДЛИЧНИ РЕЖИИ И ЕДЕН АНСАМБЛ ВО НОВО ИЗДАНИЕ

(По повод премиерите на „Угурсуз“ од Нецат Ибришимовиќ и „Хасанагиница“ од Љубомир Симовиќ, во изведба на Турската драма при Театарот на народностите од Скопје).

Кога своевремено, пред десетина години се појави романсиерскиот првенец на младиот

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

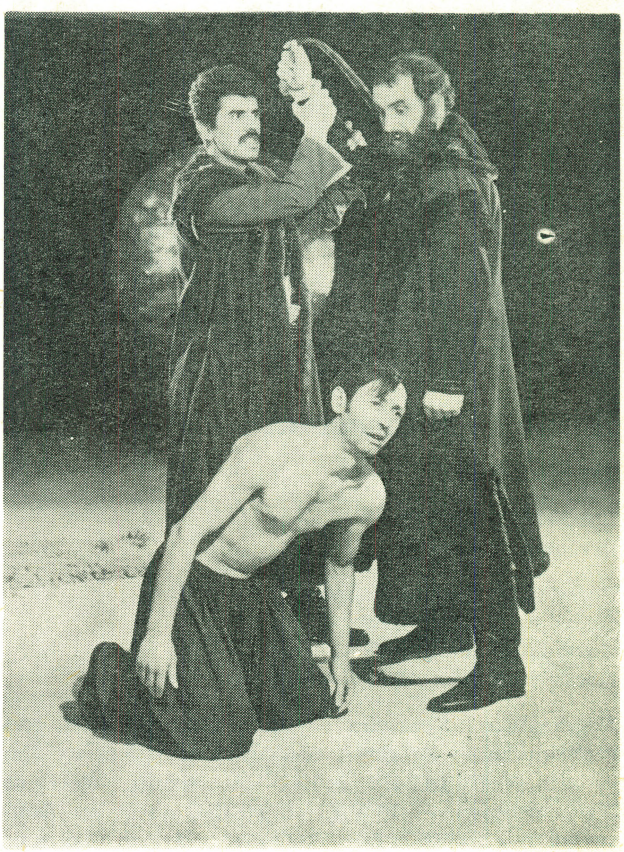
Турска драма

УГУРСУЗ
Нецат Ибришимовиќ

Режија и сценографија: Љубиша Георгиевски
Превод: Авни Ендјулу
Лектор: Абдулкадир Хајбер
Костими: Зорица Тодорова—Младеновиќ

Учествуваат: Ихтар бег Абазовиќ — ЉУТВИ СЕЈФУЛА, негови синови: Џафер — САЛАЕТИН БИЛЈАЛ, Ќемал — ФИРДАУС НЕБИ и Малик — МУСТАФА ЈАШАР, жени на Ихтар бег: Алтуна — НЕЗАКЕТ АЛИ и Низама — ЕМИНЕ БАЈРАКТАРИ, жени на Ќемал: Сафија — ПЕРИХАН ТУНА и БЕГЗАДА МУКЕРЕМ БИЛЈАЛ, Кадира, жена на Малик — СУЗАНА МАСКУТ, Фатима, ќерка на Ихтар бег — БЕДИЈА БЕГОВСКА, Нурија, циганка на Хердековац — МУШАРЕФ ЛОЗАНА, Абдурахман, ајан — ЏЕМАИЛ МАСКУТ, Водач на сејмените — ШЕФКЕТ ХАСАН, Кадија — ЗЕКИР СИПАХИ, Музафер, угурсуз, вонбрачен син на Ихтар — ЕНВЕР БЕХЏЕТ, I сејмен — АХМЕД ВЕЛИ, II сејмен — ЕРДОАН МАСКУТ.

Премиера: 11. 1. 79 г.



писател од Сараево — **„Угурсуз“**, литературната критика го прифати неговот деби со големи симпатии, што му отвориja пат на делото за кое станува збор да го видиме прето-

чено и во некои други медиуми: најпрвин како радиодрамски текст, потоа како телевизиска драма, за најпосле самиот автор според мотивите на својот роман да напише пиеса, чија праизведба на сцената на Народното позориште во Зеница ја реализира како гостин Љубиша Георгиевски. За него поставувањето на „Угурсуз“ на сцената на Театарот на народностите и не претставуваше некој посебен проблем, бидејќи главно ја пренесе својата постановка од зеничката драмска сцена. Како и пред скоро една деценија, така и сега, Георгиевски создаде една високопрофесионална, впечатлива сценска реализација, ангажирајќи го ансамбл на Турската драма до максимална можна мера и откривајќи во него досега, би рекол неоткриени потенцијали. Георгиевски ја водеше претставата со еден импресивен, скоро геометриски распоред, но таа симетрија не е цел за себе, уште помалку некој сценски формализам, туку е суштински дел на еден згуснат и динамичен мизансцен, кој потсетува на „Жива сфинга“ на приштинскиот театар. Тоа беше полнокрвна претстава, во која режијата беспорно ги имаше опфатено вистинските распони во делото, но во која на места се играше во грч, по малку исфорсирано, што резултираше најверојатно од преголемата желба да се покаже максимумот, на што ансамблот на Турската драма беше посебно поттикнат од инвентивната режија.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

Турска драма

ХАСАНАГИНИЦА
Љубомир Симовиќ

Режија: Владимир Милчин
Превод: Суат Ендјулу
Сценограф: Бранко Костовски
Костими: Елена Дончева Танчева

Учествуваат: Хасанага — САЛЕТИН БИЛАЛ, Хасанагиница — БЕДИЈА БЕГОВСКА, Мајка на Хасанага — НЕЗАКЕЃ АЛИ, Пинторовиќ, брат на Хасанагиница — ФИРДАУС НЕБИ, мајка на Пинторовиќ — МУШЕРЕФ ЛОЗАНА, Јусуф Ефенди, советник на Хасанага — ЉУТВИ СЕИФУЛА, Хасанагови војници: Ахмед — ШЕРАФЕТИН НЕБИ, Суљо — ЗЕКИР СИЛАХИ, Муса — МУСТАФА ЈАШАР, Хусо — ЏЕМАИЛ МАКСУТ.

Премиера: 18. 2. 79 г.

Во изведбата на „Угурсуз“ дојдоа до израз индивидуалностите на повеќе артисти и од постарата и од помладата актерска генерација. Во првиот дел, Љутви Сејфула (Ихтер бег) беше тој што и даваше тон и печат на изведбата. Селаетин Билал, Фирдаус Неби и Мустафа Јашар, како синови на Ихтер бег играа со голем жар, а најмногу во доменот на самостојната креација како да беше навлезен Ф. Неби. Насловната улога ја креираше Енвер Бехџет. Играјќи улога без текст, тој успеа да се ослободи од грубото натуралистичко боење на ликот, на кој му даде една целосна животна одреденост. Зрели актерски остварувања дадоа уште и: Бедија Беговска, Мушареф Лозана, Џемаил Максут и др.

Би сакал посебно да ги издвојам извонредните костими на Зорица Тодоровиќ-Младеновиќ. На Театарот на народностите од Скопје ова му е втора по ред средба со насловот на пиесата **„Хасанагиница“.** Пред повеќе од две децении неа ја изведе Албанската драма на спомниот колектив, а неодамна во својот репертоар ја вклучи и Турската драма, прикажувајќи ја како втора премиера во оваа сезона. Но во случајов не само што се работи за сосема друга постановка, туку и за еден друг драмски текст, иако текстот на познатиот српски поет Љубомир Симовиќ, како и претходниот на Милан Огризовиќ, тргнуваат од истиот извор — народната балада, народната традиција и т.н. Меѓутоа, ако во драмата на Огризовиќ, напишана некаде во почетокот на овој век надвладуваат романтичните навеви во прикажувањето на безграничните страсти, во пиесата на Симовиќ се соочуваме пред се со една модерно конципирана драматургија, во која се чувствува тонот на современото мислење и асоцијативност.

По успехот со „Големата вода“ од Ж. Чинго, што ја реализира пред неколку сезони со Албанската драма, Владимир Милчин и со своето второ гостување во Театарот на народностите во Скопје — сега работејќи со колективот на Турската драма — не увери дека е режисер кој знае што сака. Воспоставувајќи

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

КОГА ПАТНИКОТ ДОАЃА
Методи Петровски
(поетска сцена)

Сценска адаптација: Томислав Спасовски
Режисер: Душан Георгиевски
Сценографија: Јовица Поповски
Сонгови: Д. Шоиќ — М. Божиновски

Учествуваат: И. Струмениковски, В. Шапковска, Н. Давидовски и Д. Шоиќ.

Премиера: 17. 2. 79 г.

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

ИТРАТА ЛИСИЦА
Гернет — Гуревич
(куклена сцена)

Режисер: Миодраг Шаурек
Сценографија: Јовица Поповски
Кукли: Благоја Симонов
Композитор: Александар Џамбазов
Превод: Тереза Прокопович

Учествуваат: Анка — ЉУБИЦА ГОЈКОВИЌ, Лисицата — ШЕНКА КОЛОЗОВА, Ежот — ГОЦЕ ВЛАХОВ, Гуската — НАДА ХРИСТОВА, Артистот — МИРЈАНА БОЦЕВА.

Премиера: 18. 2. 79 г.

однос со минатото, што ќе рече не обрнувајќи ги сосема историските факти, но не робувајќи им на историцизмот и локалните белези, туку нив доведувајќи ги до најнужната згуснатост, Вл. Милчин ќе реализира претстава што е во постојана комуникација со современиот гледач. Кога станува збор за режијата, треба да се истакнат уште и: култивираниот тон, благата стилизација, сигурното чувство за ритам, а пред се чистотата во својот режисерски пристап. До таа мерка неговата постановка беше чиста, едноставна, естетизирана, до таа мерка Вл. Милчин покажа прецизност, педантност, дури по малку како да пречеа во севкупното сценско валоризирање на делото. Но во целина, тоа беше необично зрела претстава, во која режисерот ослободувајќи се од спекулативните провокации, од надворешниот блесок и сл. ја наоѓа својата смисла во изразувањето на длабочината ,во внатрешноста на текстот.

Турската драма и овојпат покажа завиден професионален однос во работата. Во насловната улога настапи Бедија Беговска, која со еден внатрешен интензитет ја предаде својата тешка улога, успевајќи да се ослободи од надворешната интрига во чисто психолошката гама на улогата. Двете главни улоги — Хасанагата и бегот Пинтровиќ ги толкуваа С. Билал и Ф. Неби. Во играта на првиот се чувствуваше извесен патетичен призвук, додека Неби со една помодерна експресија на глума беше вистинската константа на претставата.

Сценографијата беше на Бранко Костовски, а Елена Дончева-Танчева уште еднаш ја потврди својата изразита творечка индивидуалност како костимограф.

ФИНО КАМЕРНО МУЗИЦИРАЊЕ

(По повод премиерата на сценскиот приказ на поезијата на Методи Петровски — „Кога патникот доаѓа“, во изведба на Народниот театар од Куманово).

Во настојувањето својата дејност да ја збогати со нови содржини, Народниот театар од Куманово се претстави со сценски приказ на поезијата од својот сограѓанин — М. Петровски под наслов „Кога патникот доаѓа“, со што споменатиот театарски колектив создаде убава можност за афирмација на една нова форма на театарското живеење. И уште веднаш да истакнам дека тоа беше мошне пријатен театарски настан. Правена со вкус и со чувство за мера, оваа поетска театарска вечер беше убав пример, како и со наједноставни средства може да се оствари убаво уметничко доживување. Заслужни за тоа се сите творци

што учествуваа во оформувањето на овој проект (Томислав Спасовски, кој направи сценска адаптација, режисерот Душко Ѓорѓиоски, изведувачите Илија Струмениковски, Виолета Шапковска и др.). Спасовски, незадоволувајќи се само со механички избор на стиховите, се погрижи за извесно благо драматуршко обликување на поетската материја, внесувајќи во неа извесна неизнасилена дијалошка форма, што ќе рече елементи на театар, што не беа насилно вклопени. Режисерот, Д. Ѓорѓиоски, пак, го зачува интимниот тон на љубовната лирика на Петровски. Тргнувајќи од сознанието дека поетската реч е многузначна и дека таа на многу начини може да се толкува. Ѓорѓиоски се определи за едноставна режија, сведувајќи го мизансценот на неколку најнеопходни движења. Па, иако сосема не излегуваше од концертната статичност, спомнатиот режисер успеа да се ослободи од концертната статичност, од рутинерскиот грч, од ненужното натрупување ефекти и од некои шаблони при конципирањето претстави од овој вид. На тој начин Ѓорѓиоски создаде претстава пријатна, кратка и ефектна, што се следи со внимание и љубопитство.

Еден од двајцата артисти — Илија Струмениковски, во голема мера успеа да се ослободи од вербалниот патос и од површноста. Меѓутоа, во интерпретацијата на овој актер се чувствуваше напорот песната да се претвори во драмски монолог, неа да ја вклопи во замислената драма, и кога за тоа не постоеја причини, што го спречуваа да ги долови оние највибрантни дикциски нијанси и чувствителни контрасти. Виолета Шапковска изнајде една поприродна интонација, еден подискретен тон што не ја покрива песната, и затоа во нејзината интерпретација можеа да се сретнат фини звуковни структури на говорот. Тоа не беше читање, ни глума, во рутинската смисла на зборот, туку едно интегрално чувствување на поетската реч, покажувајќи на тој начин убави можности за сценско кажување на стихот.

Вреден беше придонесот и на интерпретаторот на сонговите — Никола Давидовски. Неговите дискретни вокални исполненија на музиката на Шоиќ и Божиновски, не беа гола илустрација, туку компонирани на текстови од Петровски, претставува суштински дел на вечерта, убаво дополнување и уште поубав спој со изговорената поетска реч.

Почетокот на театарот на поезијата во Кумановскиот театар е мошне охрабрувачки и ветувачки, и би било навистина штета да се остане само на овој зафат, до толку повеќе што постојат и убави изведувачки можности и големо интересирање кај публиката за овој вид камерни претстави.

ЈУБИЛЕЈ НА БИТОЛСКИОТ ТЕАТАР И НА МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА КУЛТУРА

(По повод 100-та изведба на „Свадбата на Мара“ од Владимир Костов одржана на 12. I. 1979 г.)

На 12 јануари годинава, Народниот театар во Битола одбележа редок и несекојдневен јубилеј — 100-та изведба на драматизацијата на романот „Свадбата на Мара“ од Владимир Костов, во драматизација и режија на Љубиша Георгиевски, к.г. Ако се знае дека импозантната бројка на претстави е оствре-

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

СЕЗОНА НА ШАМПИОНИТЕ
Џејсн Милер

Режисер: Наум Пановски
Превод: Снежана Арсовска
Сценограф: Петар Ангеловски
Костимограф: Сотир Наумовски
Избор на музика: М. Тасевски

Учествуваат: Тренерот — АЦО СТЕФАНОВСКИ, Фил — ЉУБИШАКА ТРАКОВСКИ, Џејмс — ДИМИТАР ИЛИЕВСКИ, Том — СРЕБРЕ ЏАКОВСКИ и Џорџ — МИТКО АПОСТОЛОВСКИ.

Премиера: 20. 2. 79 г.

на за релативно кратко време и во еден скоро непрекинат континуитет од нешто повеќе од две години, од една и од друга страна, ако се има предвид фактот дека е ова прва прослава во внатрешноста од овој вид, тотогаш јубилејот на Театарот од градот под Пелистер како да добива едно многу пошироко значење, би рекол една нова димензија. „Свадбата на Мара" има своја интересна историја. Само неколку претстави по премиерата, дадена на 4. XI. 1976 г. оваа изведба беше симната од тековниот репертоар, што дојде поради забраната од окружниот јавен обвинител во Битола, која за среќа траеше кратко време — до 14. XII. 1976 г. Оваа непријатна епизода бргу се заборави бидејќи уследија забележливи успеси на повеќе фестивали (МЕСС, Стериното позорје, Дубровничките летни игри, театарските свеченост „Љубиша Јовановиќ" во Шабац и др.) Својот триумф меѓутоа битолската **„Свадба"** го доживеа на Фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија во Сараево, кога првпат во историјата на овој фестивал сите четири доделени златни ловорови венци му беа доделени на еден театар, односно отпатуваа во Битола. „Венците" им припаднаа, односно ги добија: претставата „Свадбата на Мара", што беше прогласена за најдобра, потоа режисерот Љубиша Георгиевски и артистите Јоана Поповска и Ацо Стефановски. На Стериното позорје, пак, награда освои Јоана Поповска и тоа е прва македонска актерка што има добиено Стериина награда.

На јубилејната стота изведба на „Свадбата на Мара", не се појавија двајца истакнати актери, кои во меѓувреме починаа. Тоа се: Димче Стефановски и Владимир Гравчевски. Нивните улоги ги презедоа Станко Стоилов и Борис Чоревски за да се докаже уште еднаш и за да продолжи непрекинатата свежина и вечна човекова потреба за возбудливи театарски доживувања, за значајни уметнички остварувања. „Свадбата на Мара" бездруго беше еден таков осведочен сценски проект. Останува на Театарот од градот под Пелистер да му упатиме најискрени честитки за јубилејот, кој истовремено е јубилеј и на македонската театарска култура. А такви јубилеи, несомнено се ретки и единствени по своето значење и траење.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ПРИЛЕП
(детска сцена)

ПЕПЕЛАШКА
А. Кушин

Режија: Блаже Алексоски

Учествуваат: Пепелашка — РАДОЈКА ДИМЕСКА, Маштеата — ПРАВДА ИЛИЌ, Дивна — РАКИЦИЕВА ЛИЛЈАНА, Красна — ГЛИШИЌ ЕВИЦА, Принцот — ЧАКМАКОСКИ МАРЈАН, Кралот — ПАНДЕ ТРАЈКОСКИ, Актерот — ГОЦЕ НАУМОСКИ.

Премиера: 17. 2. 79 г.

Репертоарско созревање

МИРКО СТЕФАНОВСКИ

По повод триесет години од формирањето на Театарот на народностите во Скопје.

Следејќи ја репертоарската политика на Театарот на народностите во Скопје, почнувајќи од неговите први претстави во 1950 година. „Женидба“ од Гоголь во изведба на Албанската драма и „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ во изведба на Турската драма, па се до денес, можеме да забележиме неколку поважни етапи во неговиот развиток. Тие етапи не би биле толку значајни, ако сериозно не се реперкуираа и на неговата репертоарска политика, ослободувајќи ја од ден на ден се посмело од присутната зависност од репертоарите на другите театри, откривајќи нови перспективи и се посигурни насоки.

Изборот на дела за репертоар или поточно кажано, правилното водење на една репертоарска политика, која ќе ги содржи во себе сите нужни компоненти потребни за нормално и успешно комуницирање на релација театар-публика, е мошне сложена и одговорна задача, пред која се исправени сите театарски колективи. Во случајов, пред Театарот на народностите, таа задача беше многукратно посложена со оглед на неговата младост, недостиг на искуство, отсуство на поголем број стручни кадри, недоволен број на извори за избор на драмски дела, неразвиена домашна драматургија, мошне мал број драмски писатели од редовите на народностите како и недоволен број на искусни преведувачи на драмски текстови Од друга страна постоеше огромен интерес за театар среде бројното население, како и акутната потреба да се задоволат барањата на сите структури на публиката, водејќи при тоа сметка за особеностите во развитокот на секоја народност во процесите на нивната забрзана еманципација.

Првите години од формирањето Театарот немаше своја зграда и работеше во провизориуми, користејќи ги повремено салоните на скопските театари, работните колективи и општествените организации. За некаква организирана репертоарска политика не може да стане збор. Тоа не значи дека не се размислувало за репертоарот, напротив, сите такви размислувања беа под пресија на веќе споменатите објективни тешкотии, што често пати условуваше да се тргне за миг, по најлесниот пат, што доведуваше до чудни репертоарски осцилации, несигурности па и пропусти. Тоа е основната причина што во почетокот се поставуваат пиеси гледани на сцената на МНТ, потоа поголем актовки од Нушиќ и Чехов, некој фолклорно-битови пиеси, мелодрами и т.н. Значајно за овој период е присуството на повеќе дела од Молиер: „Вообразен болен“, „Жорж Данден“ и „Со сила лекар“, што речито говори како за афинитетите за тогашните режисери така и за фактот дека во колективот постојат амбиции да се мине на избор на поквалитетни текстови, единствена гаранција за натамошен развиток. За одбележување е дека во овој период — 1953/54 — е поставена за прв пат пиеса од домашен автор „Не се женам за пари“ од Муртеза Пеза, што ќе навести дека во иднина се поголемо внимание ќе им се посветува на домашните автори.

Во 1953 година Театарот ја добива својата нова зграда лоцирана во непосредна близина на „Бит-пазар“. Додуша истата ја дели со киното и библиотеката, но тоа не му пречи да ја интензивира својата работа, организационо да се зацврсти и стабилизира и да поведе повеќе сметка за својата репертоарска политика. И понатаму, уште долго ќе се провлекуваат фолклорно-битови пиеси, мелодрамски текстови па дури и пиеси со мошне проблематични литературни вредности, но веќе се забележува се посигурен пробив на солидни драмски дела, како што се: „Квеј Лӥан“ од Перл Бак, „Монсерат“ од Еманоел Роблес, „Чајџилница“ од Патрик, „Лажго“ од Голдони и т.н. што ќе ја навестат и но-

вата репертоарска ориентација. Во овој период имаше уште две праизведби на домашни автори и тоа: „Изгубениот рај“ од Муртеза Пеза и „Сузана“ од Мустафа Карахасан (1955/56).

Големата рестрикција на кадарот во сезоната 1956/57 ќе го доведе Театарот во мошне тешка ситуација. Ваквата положба ќе услови да се направат извесни корекции во тогашните репертоарски замисли, а пак за комплетирањето на претставите, колективот ќе биде принуден да користи артисти-аматери. Настанува еден кризен период кој ќе го надмине само огромниот ентузијазам на колективот и неговата љубов кон театар. Но независно од објективните тешкотии и неможноста да се реализираат до крај планираните репертоарски амбиции, кои пред се сè сведуваат да се има еден цврсто граден репертоар со дела кои ќе го содржат во себе нужниот идејно-естетски минимум и кои ќе бидат сообразени со конкретните можности на колективот и потребите на публиката, во овој период се направени значајни чекори. Иако имаме уште претстави правени на неотпорни па дури и проблематични текстови: („Два наредника“, „Улични музиканти“. „Скамполо“, „Расимов сведок“ и т.н.), чие поставување се оправдуваше со некакво „ниво“ на публиката, можеме веќе да констатираме дека поголемиот дел на поставените пиеси се потврда за успешни репертоарски потези. Тука е делото на Гавриловиќ „Златен песок“, потоа „Небескиот одред“ од Лебовиќ и Обреновиќ, „Лисица и грозд“ од Фигуиредо, „Пат во злосторство“ од М. Крањец, „Светилник“ од Перо Будак, „Кула Вавилонска“ од Д. Роксандиќ, „Мирандолина“ од Голдони, „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле, „Скапен“ од Молиер и т.н. Карактеристично за овој период е зголемениот број домашни драмски текстови. Така, свои праизведби имаат делата: „Алиш“ од Ф. Сулејмани (1957/61), „Суртук“ од Шерафетин Неби (1957/58), „Шахот штрк“ од Илјами Емин (1960/61), „Сава и осаменост“ од Илјами Емин (1963/64), „Човек без лице“ од Шерафетин Неби (1963/64).

Катастрофалниот земјотрес (1963), повторно го доведува колективот на Театарот на народностите во тешка положба. Зградата е срушена и пак се работи во провизориуми. Претставите се прикажуваат на отворени импроивизирани сцени. Услови за подготвување на нови претстави — нема! Театарот е сместен во две бараки, лоцирани на местото каде што е сега автобуската станица, во кои е тешко да се работи. Но и тие тешкотии ќе се надминат. Двата ансамбла, Албанската и Турската драма, почнуваат со проби на претставите „Крвавите свадби“ од Гарсија Лорка и „Вистината е мртва“ од Емануел Роблес (1965/66), чии премиерни изведби беа прикажани на сцената на МНТ. Со тие претстави, Театарот ќе ги навести и своите нови амбиции при градењето на репертоарот, се повеќе се осамосталува, давајќи при тоа предност на квалитетни тешкотии од современи автори.

Влегувајќи во салонот на Работничкиот дом, негде во почетокот на 1966 година, Театарот ја започнува, може слободно да се каже, својата — во репертоарска смисла — најзрела етапа. Се посмело се поставуваат домашни автори (Муртеза Пеза, Илјами Емин, Адем Гајтани, Хасан Мерџан, Шаики Ајдини, Н. Мустафа), а во репертоарот на Театарот значајно место заземаат делата на Шекспир, Ибзен, Чехов, Горки, Островски, Милер, Брехт, Софокле, Еврипид, Олби, Сартр и други познати имиња од светската драматургија. Во овој период Театарот на народностите, неговата Турска драма, достојно ќе му се оддолжи на својот голем автор Назим Хикмет, поставувајќи речиси во секоја сезона по едно од неговите дела. Освен тоа во репертоарот се повеќе се присутни современите македонски драмски автори: Ристо Крле, Васил Иљоски, Коле Чашуле и Томе Арсовски како и редица автори од другите народи на Југославија. Кон градењето на репертоарот се пристапува се постудиозно. Се повеќе се истакнува потребата драмските ансамбил на Албанската и Турската народност, да поведат повеќе грижа за своите особености кои треба да најдат место во еден адекватен репертоар. Во таа смисла почнуваат се почестите и поуспешни контакти со театрите на НР Албанија и Република Турција што ќе доведе и до првите успешни гостувања на албански, односно турски режисери во претставите: „Карневалите на Корча“ од С. Чомора и „Свеќата згасна“ од М. Џелал. Вакви контакти овозможија и почесто поставување пиеси од еминентните драмски автори на овие земји. Понатаму се повеќе се искристализируваат сфаќањата од потребата за проширувањето на репертоарот, доведувајќи го истиот во можност да ги задоволи потребите на сите структури, почнувајќи од оние од предшколска возраст, па преку учениците, работните луѓе, граѓаните и селската публика до веќе оформената публика со истенчен театарски вкус. Почна да

се води поголема сметка и за тематската разнообразност на поставените дела со посебен акцент и грижа за оние што се наменети за нашите најмлади. Станува редовна практика во репертоарот да бидат застапени детски пиеси како што се: „Славеј“ од Ф. Павличек, „Хајди“ од Ј. Шпири, „Мачорот во чизми“ од В. Рабадан, „Царот и овчарот“ од Трифуновиќ, „Али Баба и 40 разбојници“ од Д. Николиќ, „Каспер спасител“ од Ана Мари, „Волшебникот од ОЗ“ од В. Рабадан и ред други, кои наидуваа на воодушевен прием кај младата публика. Ваквата репертоарска ориентација, па и постигнатите резултати, веднаш ги забележа и ги поздрави театарската критика, која веќе редовно почна да ги следи реализациите на оваа театарска куќа, која уметнички сè повеќе созреваше. Претставите „Џумбуш“ од Томе Арсовски, „Виулица“ од Перо Будак, „Мајка храбрости“ од Брехт, „Народен непријател“ од Ибзен, „Отело“ од Шекспир, „Малограѓани“ од Нушиќ, „Електра“ од Софокле, „Омар и Мерима“ од Беловиќ-Пешиќ, „Шума“ од Островски, „Бегалка“ од Васил Иљоски, „Александра“ од Томе Арсовски, „Сите мои синови“ од Артур Милер, „Блудница достојна за почит“ од Сартр, „Карневалите од Корча“ од С. Чомора, „Медеја“ од Еврипид, „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле и ред други кои театарската критика мошне позитивно ги оцени, условија да се зголеми угледот на Театарот на народностите како во градот така и во југословенската театарска јавност.

Со премиерните претстави „Вучјак“ од Мирослав Крлежа во изведба на Албанската драма и „Шест лица го бараат авторот“ од Пирандело, во изведба на Турската драма, есента 1974 година Театарот влегува во својата нова зграда, прв ваков вид театарски објект изграден во СРМ по ослободувањето. И покрај извесни просторно технички неотпорности ,новата театарска куќа претставува сериозна основа за еден натамошен интензивен и квалитетен развиток на Театарот. Во репертоарот се чувствува се поголема самостојност, тенденција кон избор на се поквалитетни драмски дела и амбиции за повремени театарски експериментирања што уште повеќе го привлекува вниманието на театарската јавност и критика. Последните претстави: „Преку смртта“ од Муртеза Пеза, „Убавината чекори сама“ од Томе Арсовски, „Женидба“ од Гоголь, „Измама“ од Глишиќ, „Кралот на головите“ од А. Несим, „Коштана“ од Б. Станковиќ, „Вообразен болен“ од Молир, „На дното“ од Максим Горки, „Политичко венчавање“ од Хациќ, „Дервиш и смрт“ од Селимовиќ, „Дали постоеше Иван Ивановиќ“ од Назим Хикмет, „Големата вода“ од Живко Чинго, „Угурсуз“ од Ибрашимовиќ, „Хасанагиница“ од Симовиќ, „Фамилијата на рибарот“ од Сулејман Питарка и многу други, како и повремените претстави на малата сцена, се јасна потврда дека Театарот на народностите е на пат да изгради и да води своја солидна репертоарска политика која ќе претставува постојана обврска пред колективот за нејзиното натамошно уште попрецизно дефинирање и надградување.

Родоначалникот на македонскиот драмски збор

ХАРАЛАМПИЕ ПОЛЕНАКОВИЌ

Борбениот родољуб Јордан Хаџи Константинов, наречен Џинот (Велес 1820—1882) во текот на шест години, од 1851 до 1856 година, во Скопје напиша пет драмски текстови, ситни едночинки, драмски обиди, како ги нарекov пред четвртина столетие, кога ги обработив во еден свој труд. Покрај оригиналните драмски текстови, Џинот направи и неколку преводи, од кои најзначајна е „Антигона" од Софокле.

Инаку Џинот е автор на едно учебно помагало, „Таблица первја" (од средината на петтата деценија на минатото столетие), десетина стихотворби, повеќе десетина описи на разни области, градови и манастири во Македонија, тој е лексикограф, човек со научни амбиции на полето на јазикот и правописот, издавач на книжевно-историски текстови од средниот век, страстен книгољубец и собирач на книжевно-историски споменици и нумизматички материјали. Пред сè Џинот е неуморен просветител и борец за воведување на народниот јазик во училиштата и во книжевноста. Своите текстови ги публикувал во „Цариградски весник", „Гласник друштва српске словености" во „Световид" од Виена. Сите свои текстови, и сета позната преписка ја водел на својот мајчин јазик, попрецизно на родниот велешки говор. Основна карактеристика на сета негова книжевна дејност е морализаторско-дидактична и родољубива.

За воспитувањето на своите ученици, и на нивните родители, во своите драмски текстови Џинот настојувал да ги потенцира овие два елемнта: родољубието и просветното издигање на населението, базирано на морално-дидактичните постулати.

Познато е дека во текот на шестата деценија на минатиот век, во Скопје, во училиштето, што се наоѓаше во дворот на импозантната катедрална црква „св. Богородица", созидана во 1835 година, Џинот со своите ученици од 1851 година ги одржуваше драмските „претставленија" за поучение и развеселение на останатите ученици и нивните родители.

Училиштето, кое го носеше името на црквата на која и припаѓаше, беше крупен архитектонски објект од висок кат и исто такво приземје, со многу училници и прозорци и еден долг хол на спратот. Во овој хол се одржуваа претставленија на драмските текстови на Џинот. Тука се одржуваа и празничните и годишните свечености и советувања. Во текот на втората светска војна, величествената катедрала, откако беше оробена од окупаторите, беше изгорена; не беше многу подолго животот ни на училиштето во кое прв пат во историјата на нашиот народ беа изведувани драмски творби.

Дијалошките текстови на Џинот, што ни се досега познати, не претставуваат голем број. Вкупно 5 оригинални творби и 3 преводни драмски текста.

Веднаш да се каже дека оригиналните драмски текстови на Џинот немаат некаква особена книжевна вредност, но тие си имаат голем книжевно-историски значај за прилично скромната книжевна историја наша од XIX век.

„Полни со дидактично-морализаторска и патриотска тенденција, дијалошките сцени на Џинот беа едно од средствата со кои што Џинот ги остваруваше своите намери: просветно-културно и национално-политички да го издигне својот народ.) Организирајќи школски претстави, Џинот имал можност и на овој начин — од сцената, како би се рекло — да ги поучува своите ученици, нивните родители и останатите граѓани што присуствувале на изведувањето на дијалошките сцени, како треба да се однесуваат во општеството, како да живеат, да се трудољубиви и да ја сакаат својата татковина. Со тие патриотски и дидактично-морализаторски дијалошки сцени Џинот мислеше да му помогне на својот народ, да го очеличи за борбата што му претстоеше во освојувањето политичките, економските и просветно-културните позиции во родната земја со коишто управуваа туѓинци" (во мојата книга: Во екот на народното будење, Скопје, 1973, 42). Од оригиналните текстови, првата и последната творба **Минерва и девет музи и Остримеч се разговараат ради изгубена Болгарија**, печатено во „Цариградски вестник" бр. 48 од

18. VIII. 1851, и **„Србија шатаетсја в земљ своих“,** напишана на 6 ноември 1856 година во Скопје; оригиналот сочуван во архивот на Скопската академија на науките и уметностите, некогашното Друштво српске словености, со кое Џинот одржувал живи врски; прв пат објавено 1952 во мојот труд „Драмските обиди на Џинот“) -- претставуваат две творби исполнети со елементи на патриотизмот. Настаните, градени на неокласичните драмски дела, се одигруваат на теренот на Македонија, од Велес до Солун. Во првата авторот симнал од Олимп цела група музи на чело со божицата Минерва, и им става во уста на сите просветителски и родољубиви зборови со крајна намера да го пробуди народот на авторот, кој ја зема улогата на Остримеч. Последната драмска творба „Србија шатаетсја . . .“ е градена, покрај на споменатите неокласистички примери, доколку тоа се однесува до добар дел од личностите од митологијата, уште и на актуелните политички текови на времето, кога се шириле идејата за создавање една заедничка балканска држава, на федералистичка основа, на чие што чело би стоела српската династија.

Се работи за концепцијата на „Начертанието“ на Илија Гарашанин. Во драмолетот се јавуваат покрај Србија и Елинуда (Грција) уште и поробените балкански земји: Македонија, Албанија, Бугарија, Тракија и Романија. Сите поробени земји ја осудуваат и ја тужат пред Србија Елинуда, која духовно ги поробила. Србија ветува помош и ослободување. Авторот, при крајот на играта, се вмешува во разговорот, се претставува, и тој очекува помош од Србија, која му ја ветува таа помош. За разбирањето на Џинот, треба да се истакне неговата почит кон Елинуда, која пред оптужбите на поробените балкански земји дека таа е крива за нивните несреќи, се оправдува, тврдејќи дека и таа самата страда од фанариотите цариградски. И во овој деталь Џинот ја истакнува потребата за борба против фанариотската црква, диференцирајќи ја старата грчка култура од потисничката политика на Фанарот.

Останатите три текста **(Разговор или прави човек,** „Цариградски вестник“ од 22. IX. 1851, **Училиште и учениче,** ЦВ од 26. VII. 1852 и **Басна,** ЦВ од 1854) се дидактично-моралистички, просветителски и рационалистички совети дадени во драмска форма.

Во првата драмска творба, **Разговор** се потенцира кој од тројцата актери, еден селанец и двајца граѓани, е вистинскиот „прави човек“. Тоа е селанецот, полн со природна надареност и подготвен, би се рекло, со советите за добро однесување во животот, што денес се даваат во разните книги за бон-тон, а во времето на Џинот во таканаречените „христомитии“, исполнети при тоа и со поуки против суеверието и секој вид заостанатост.

Училиште и учение е најдолгата драмска творба на Џинот, цела исполнета со дидактична содржина. Од неа го запознаваме Џинот заостанатоста, суеверието и владеењето на штетните народни верувања и обичаи.

Драмолетот **Басна** има многу допирни точки со народниот фолклор-на темата: лага — прелага. Двајца денгубци живеат измамувајќи ги нивните селани, за да настрадаат на крајот обајцата, со што авторот на гледачите и на читателите им нудеше „наравоучение“ во стилот на Доситеј Обрадовиќ, чиј што поичтател бил Џинот.

Од преведените драмски текстови (1 **Фаил Сократов** — секако станува збор за Сократовата смрт; 2. **Дионисиј Тиран, Дамон и Фијас ради пријателство,** 3. **Антигона** од Софокле) секако особено внимание заслужува „Антигона“ од Софокле. Во часот кога се објави дека Џинот го има готов преводот на Антигона, 1859, ниеден од останатите јужнословенски народи не го имаше на својот јазик ова крупно дело на големиот Софокле, така што може да се верува дека Џинот Антигона ја превел директно од грчки јазик, а тој одлично го знаеше грчкиот јазик. За жал, овој превод на Џинот, како и останатите негови преводи, не се пронајдени досега. На времето не биле објавени.

Драмските текстови на Џинот сигурно се изведувани во Скопје и, веројатно, во Велес. Нив ги изведувале учениците на Џинот, секако оние од повисоките одделенија. Постои еден индиректен податок кој, можеби го содржи списокот на имињата на првата аматерска драмска трупа во Македонија кон средината на минатото столетие. Загрижен за снабдувањето на училиштето со доволен број учебници и кшлоска лектира, ова време, најповеќе такви книги добавувал (главно на поклон) од Србија. Но покрај чисто школска литература, Џинот набавувал и друга литература, книжевни и научни списанија и доста од драмската литература. За некои дела дури собирал и претплатници. Овдека го споменувам само делото на Василије Јовановиќ, **Воислав краљ српскиј, или раздор браће о краљевини. Драматическа повест од једанаестог столећа, у пет дејствија,** 1851 година. Прибирајќи претплатници за ова дело Џинот успеал само од Скопје да собере 14 претплатници со 17 примероци. За себе задржал 2 примерока. Од 14 скопски претплатници, 12 биле ученици, и нивните имиња се објавени на крајот на делото на Василије Јовановиќ. Треба да се претпостави дека во тој список се наоѓа и првата драмска трупа со која раководел драмскиот писател Јордан Хаџи Константинов — Џинот.

За театарот и вистината

ВИТОМИР МИТЕВСКИ

Во своите „Разговори со Гоја“, Иво Андриќ со мачнина во душата си спомнува за некоја голема актерка како на сцената грозничаво го тегне својот плашт закачен за некој клинец од „штиците што живот значат“, додека во исто време „занесено“ декламира високопарни тиради. Андриќ признава дека по тој тажен настан, театарот дефинитивно му станал туѓ.

Веројатно ниеден трактат за суштината на театарот не може така јадро и разорно да ја погоди сржта на театарската уметност како оваа спонтана и „нетеатарска“ помисла исполнета со сомнеж во веродостојноста на театарскиот чин.

Тоа е неверица изразена во својот најелементарен вид и токму поради својата едноставност сигурно се пробива до основното, битното. На театарот му е упатен предизвик во вид на сомневање во неговата веродостојност, вистинитос. Се и се чини дека тој предизвик никогаш не го разбранувал театарскиот свет како во последните децении на дветнаесетиот век.

Тоа е доба кога свежите врутоци на Ренесансата пресушуваат препуштајќи и го своето место на евтината салонска забава на малограѓанскиот среден слој, кога театарската традиција на Запад ги губи животните сокови и се претвора во гола форма, оваплотена во т.н. „добро скроени пиеси“. Театарот се претвора во индустрија, театрите се полнат со безделна публика, со еден збор, функционираат како и секоја рентабилна фабрика. Но вистинските љубители на театарот се свесни дека тоа што ситниот буржуј го нарекува театар, има малку заедничко со уметноста.

Во искрените театарски посетители, а уште повеќе кај сериозните театарски работници се јавува сомнеж во искреноста на театарскиот чин, сомнеж во неговата спонтаност, неверица во театрот воопшто. Вистината ќе стане принцип на барањето по театарот во кој ќе може да се верува, на кој ќе може да му се предадеме без остаток.

„Максимум на вистинитост“ е основниот уметнички принцип на духовниот водач на дворскиот театар од Мајнинген, Лудвиг Кронег, кој во седумдесетите години од минатиот век се здобива со европска слава и станува пример за многу театри родени во отпор спрема тогашниот површен булеварски театар. На театарот, во кој Шекспировиот „Јулие Цезар“ е облечен во средновековен благороднички костим, додека на сцената стрчат ориентални замоци со по некој залутан антички столб, Кронег ја спротивставува строгата историска доследност во градењето на сценската слика како совршена репродукција на времето во кое се одвива пиесата. Верната историска реконструкција на едно доба станува гарант за веродостојноста во театарот воопшто, а самата историја — театарска наука. Запрепастува обимот на етнографски материјали кои Мајнингенците ги проучуваат со цел да го остварат својот идеал на „максимум (историска) вистинитост“. Познато е дека поголемиот дел од репертоарот на Мајнингенците се состоел од класична драмска литература каде што можела да се примени историската метода. Но таа метода станува беспредметна во однос на дела што го обработуваат современието. Во таквите инсценации, на Кронег и неговите соработници не им недостасува ефектна и живописна сценска слика, но во споредба со натурализмот кој во тоа доба се раѓа во Франција, Мајнингенците ги прават само првите чекори. Антоан, гледајќи една од нивните претстави, мошне лесно ќе ги забележи нејзините недостатоци: „нивните костими се величествени кога се историски, но во останатите случаи се невкусни во своето богатство“.

Станува јасно дека **најрелевантна е вистината на нашето современие** и таа мора да го најде своето место во театарот како на истиот би можело да му се верува. Во таа смисла, Емил Зола, најистакнатиот заговорник и идеолог на натурализмот, ќе побара „да се доведе вистината и животот во театарот", мислејќи на вистината на современиот секојдневен живот.

Животот е онаа крајна инстанца во која ако не се верува се губи смислата на секое постоење. Во театарот може да се сомневаме, но во животот не. Оттаму логично следува заклучокот: театарот ќе се здобие со доверба кај гледачот дури кога ќе го претставува самиот живот.

Антоан набргу ќе ги спроведе поставките на натурализмот во својот театар и претставите под негово раководство наскоро ќе станат „исечоци од животот", „исечоци од стварноста". Што помалку театар, тоа повеќе живот, што помалку глума, тоа повеќе соживување. Основна полуга во трансформацијата на театарот во живот станува т.н. „животна средина" која мора да биде афтентична колку поради адекватниот прием кај гледачот, уште повеќе како стимуланс во соживувањето на актерот. Декорот кој ја презема на себе улогата да ја долови таа животна средина, станува се помалку нејзина имитација, а се повеќе — самата средина. На сцената повеќе не се претставува животот, тој тука самиот се одвива. Сцената буквално е преплавена од секојдневно употребувани предмети, а актерот сè заборава, соживувајќи се со својата улога (Антоан си спомнува дека не ретко му се случувало да престане да глуми и спонтано да ги изразува моментните чувства што ги доживува на сценатa).

Конечно, тој не глуми, туку живее на сценатa. Натуралистичкиот театар повеќе не ја претставува вистината — тој самиот е вистина. Ваквиот натурализам доведен во некои случаи (т.н. ултранатуралисти) до своите крајни консеквенци, до таа мера ќе ги наруши границите меѓу уметноста и животот, што многумина негови современици со право ќе се запрашаат: колку е овој театар воопшто уметност? Тој навистина на својата сцена го доживува скоро поистоветувањето со животот кој неминовно ја носи вистината, но се чини дека во тој свој славен поход патем се изгубил себе си, па така ја имаме вистината на животот, но затоа не и театарот.

Самата непријатна дилема (вистина или театар) која се јавува како резултат на овие трагања, укажува дека не е пронајден правиот пат кој води до вистина во театарот. За да се избегне тоа, првата и втората компонента уште на почеток мора да бидат заедно, што значи, не да се бара вистина во театарот, туку — театарска вистина. Овој став ќе се јави во крилото на реакцијата на натурализмот, која низ своите различни видови најјасно ќе се кристализира во театрализмот.

Истражувањата на Мејерхолд на ова подрачје можат во многу да бидат примерни. Тој го критикува натурализмот на Станиславски, (преземен од Мајнингенците во својата историцистичка варијанта), пред се во однос на неговиот носечки поим — мимезисот.

Притоа Мејерхолд не се плаши толку од опасностите што театарот на овој колосек (во желбата совршено да го имитира животот) може да излезе од сферата на уметноста (за која сепак зборувавме во екстремните случаи на натурализмот, иако мора да кажеме дека со самото тоа што театарот како имитација на животот не е во сосотјба да се претвори во самиот живот), колку што му пречи тенденцијата на тоталниот илузионизам да го сведе гледачот на пасивен воајер.

За Мејерхолд, гледачот е составен дел, компонента на театарскиот чин и тој мора активно да биде вклучен во него, а во таа смисла не може да биде поефикасно ниедно друго средство освен — дезилузионизмот. На гледачот свесно му се сугерира дека сето тоа што се случува на сцена е само игра а не стварност, па тој тогаш е принуден внатрешното тежнение за идентификација да го оствари врз основа на сопствената фантазија. Театарот не имитира, тој сугерира, условно поставувајќи ги нештата, оставајќи му на гледачот според сопствената имагинација да го доизгради светот на реалноста. Мејерхолд покажува голема инвентивност во изнаоѓање на средства преку кои ќе ја оствари својата намера, но без оглед на проблематичноста на крајните резултати од овие трагања, треба да се одбележи дека тие радикално ги свртуваат дискусиите кон истра-

жувањата на самата природа на театарот. Станува очигледно дека вистината во театарот не може да се внесе „од надвор“ како што тоа натурализмот се обидуваше да го стори. Современиот гледач не може и не сака да верува во нешто како вистинско кога е свесен дека тоа е само имитација, „лага“, особено не, по појавата на филмот и телевизијата, кои се неспоредливо поубедливи во реализацијата на мимезисот и со чија „животна вистина“ човек многу полесно може да се соживее. Театарот во овие релации е премногу „проѕирен“ со својот миметички механизам, па во беспоштедната конкуренција со посилните медиуми, тој е принуден да отстапи и да ја бара сопствената вистина. Не само од возвишени теоретски и принципиелни појдовни позиции, туку над се како загрозена уметност во борба да преживее.

Вистината станува императив на опстанокот на театарот!

Дури кога ќе стане јасно дека мимезисот повеќе не може да биде адекватен театарски метод, театарот се свртува кон самиот себе си, почнува да го истражува, анализира сопствениот механизам. Тој тргнува во поход по сопствената вистина. На овој пат се укажуваат главно две алтернативи: да се посегне по минатото во самите прапочетоци на театарската уметност и оттаму да се искристализира нејзината суштина, или до истата цел да се дојде по пат на анализа на театарот земен во неговиот најопшт вид. Можностите и дострелите на првоспомнатиот метод може да ги илустрираме на еден од посовремените примери. Имено, ако посегањата по класичните стандарди на античката трагедија се карактеристични за Ренесансата, за дваесетиот век на овој план од посебно значење се истражувањата во антропологијата. Да го споменеме само Френсис Фергасон, кој врз основа резултатите на кембричката антрополошка школа доаѓа до ставот според кој вистинската природа на театарот е ритуалот. Вакви тврдења ќе се реплицираат во безброј варијанти во современиот европски театар, но некаде во сенката на сите тие тврдења постојано ќе зјапи отвореното прашање: колку му е примерен ритуалниот театар на време без чувство за ритуал? Кажано на едно воопштено ниво прашањето гласи: дали вистината на едно доба од далечна историско минато воопшто може да се примени во современието?

Втората наведена насока на истражување не навраќа на театарските работници како што се Крег, Апија, Копо . . .

Спротивставувајќи и се на голата имитација на животот која сака да се претстави како вистина, Крег тврди дека „природниот“ декор, „природната“ глума се најголеми непријатели на театарот. Театарот треба да ја воспостави својата уметност и во таа насока како еден од основните проблеми се поставува селекцијата на елемнти од природата кои вклучени во театарот ќе добијат друга функција, различна од онаа што ним по сопствената природа им е својствена.

Таа нова функција е истакнување на битните моменти на едно драмско дело, наспроти на поранешната дескрипција. Она што во овој случај може да биде од најголема важност, тоа е истакнувањето на проблемот на селекција, што ќе одигра посебна улога во сфаќањето на современиот театар. Имено Вагнер, со својата концепција на театарот како уметност која во себе ги обединува сите уметности, претставуваше голем предизвик во решавањето на проблемот на природата на театрот. Адолф Апиа, чии ставови се изградуваат во тесна поврзаност со Вагнеровите поставки, се спротивставува на неговиот синкретизам, истакнувајќи ја потребата од централен поим, театарски пар екселанс, кој ќе ги поврзува останатите „помалку театарски елементи“. Тоа е „движењето“, се разбира, сценското движење, па според тоа театарот станува уметност заснована врз сценското движење. Овој поим ги здружува останатите сценски форми и на тој начин се остварува театар како синтетичка уметност, заснована врз елементарен и централен поим. Наспроти на овој, да го наречеме „богат театар“, при што мислиме на богатството на неговите изразни средства, се јавува реакција во вид на т.н. „сиромашен театар“. Така се отвара една нова паралела, која повеќе или помалку можеме да ја спроведеме врз безброј модели на современиот европски театар. Станува збор за две толкувања на театарската вистина.

Според едното, вистината може да биде само една, па според тоа и театарот мора да се сведе на неа, односно на својот основен елемент. Според другото толкување, вистината е една, но со повеќе лица, па според тоа треба да биде осветлена од повеќе аспекти. Конкретизирајќи го првиот став, можеме за пример да го земеме Жак Копо кој на својата „гола сцена" ќе го остави само актерот, или пак во современието, Гротовски. Ако за овој тип театар можеме како позитивно да го издвоиме стремежот кон чистота, преку отстранување на туѓите, надворешни елементи на сценската уметност, мораме да ја споменеме и опасноста која се вообличува во прашањето: колку е сето тоа театар? (ова прашање посебно би се однесувало на некои „театарски работилници" во Америка, кои во своите истражувања далеку ги надминуваат традиционалните европски сфаќања за театарот).

Втората линија ги наоѓа своите репрезентанти во веќе споменатите погледи на Апија, додека посовремените рефлексии се очигледни кај тежнението на Арто кон „тотален спектакл" или обидите за практична реализација на оваа замисла кај Питер Брук. И тука може да се разликува позитивната страна олицетворена во стремежот кон сеопфатеност и прикажување на светот во неговата комплексност, но исто така и секогаш присутната опасност од пренатрупаност и еклектика.

*
* *

Многубројни се обидите во нашето современие да се оствари театар во кој ќе се верува, и на кој ќе му се предадеме како што тоа се случувало во неговите sвездени мигови. Овде беа спомнати само некои од тие обиди, претпоставуваме поважните, и некако на крајот не копка мислата — каде ли во овој наплив од најразновидни решенија се крие вистината на театарот на нашето време?

Многумина веруваат дека денешниот театар е во криза затоа што ја загубил сопствената вистина, па сега вегетира во лажниот сјај на преповторувањата на порано откриените сценски решенија и форми. За некои тоа е нормален резултат на мода која и во театарот умее да се враќа, за други тоа е знак на опаѓање на една уметност која ги исцрпела сопствените можности.

Видовме дека се бројни обидите да се врати вербата во театар, во веродостојноста и автентичноста на театарскиот чин кој ќе понесе со својата искреност и спонтаност. На тој пат театарот длабоко ги преиспитува своите основи, навлегува во сопствените историски извори, прави рекапитулација на својот развоен пат. Воопшто, современиот театар живее во грч на самопреиспитувањето, и целото тоа мноштво на семожни решенија може да збуни, но исто така да наведе и на некои заклучоци.

Се вели, кога човек е на самрт, тој обично си припомнува на сопствениот животен пат и го резимира. Современиот театар е бремент со такви резимеа, тој ги преиспитува сопствените основи како никогаш порано. Дали тоа значи дека се наоѓа во агонија?

Кукларството на Далечниот Исток

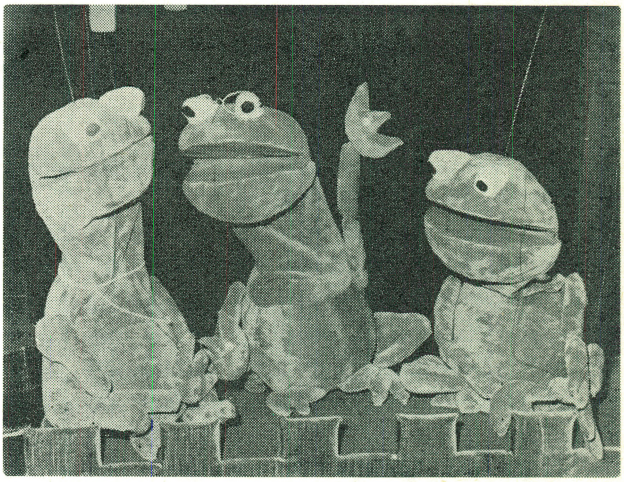
ВОЈО СТАНКОВСКИ

На Далечниот Исток, кој со право се смета за лулка на кукларството, извесни техники се развиле до совршеноство, како на пример: Виетнамската водена марионета, Вајанг кулит во Индонезија, кинеските игри со сенки, како и најсовршената кукла на светот која во Јапонија со векови се употребувала — Бунраку.

Во втората половина на шеснаесетиот век јапонските баладни поети пишувале истории наречени „The Lady Joruri". Во овие балади е содржан животот на една многу убава, измислена хероина по име Јорури, љубовница на Јошитсуне, херојска личност во многу јапонски приказни. Како најдобар пеач во овие таканаречени јорури песни во седумнаесетиот век се истакнувал Такемото Гидају (1650—1714)) кој со својот стил на пеење и на гласот ги надминал сите други пеачи кои почнале да го имитираат неговиот начин на пеење. Овој начин на пеење кој во основа се разликува од секое друго вокално пеење, почнал да се употребува и при рецитирање балади за време на куклени претстави. Самиот Гидају отвара 1685 година куклен театар во Осака под името Такемото, овде започнува историјата на денешниот Бунраку театар.

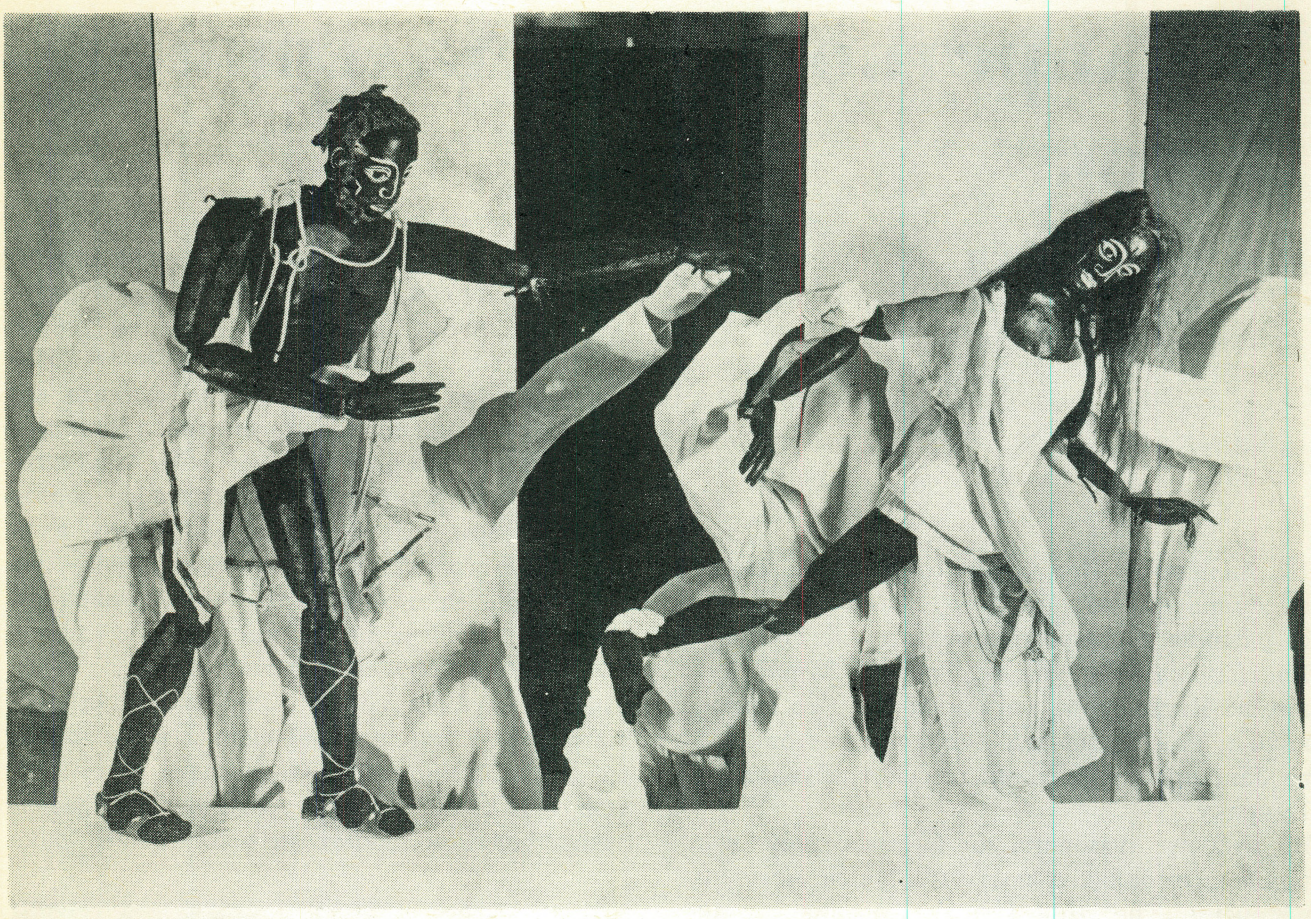
Куклите што денес се употребуваат во традиционалниот Бунраку театар за разлика од сите други техники и типови, имаат еластичност и во горниот и во долниот дел на телото. Правилата и нормите за водење на овие кукли датираат од поодамна. Во една стара книга со инструкции и упатства им се препорачува на кукларите да се придржуваат на упатствата како би ја довеле анимацијата до совршенство, се разбира изразувајќи се преку нив, разбирајќи ги и усогласувајќи ги своите чувства со куклите. Интересно е да се забележи дека етиката кај овие куклари е на голема висина и дека тие совесно се придржуваат на веќе прифатените норми. Бунраку претставата се состои од три елементи: кукларите со своите кукли, пеачот раскажувач кој ги толкува сите улоги во претставата и шамисен-свирачот, (шамисен-стар јапонски инструмент, сличен на мандолина, по потекло од Кина).

Актерот-куклар кој ја води главата и десната рака е куклар број еден и тој е најважен при анимирањето на куклата. Овој куклар е секогаш придружуван од два „асистента" од кои едниот ја води левата рака



Раскажувачите од „Трнорушка" во изведба на Позориште лутака од Ниш. Кукли и режија: Војо Станковски (техника — марионети)

помагајќи истовремено со реквизитите, а другиот е одговорен за нозете. Сите троица се должни да ги координираат своите покрети за да се добие техничка хармонија и природно движење кај куклите кое е неопходно за уметничкиот успех на претставата. Со други зборови, од сите троица куклари-актери се бара една потполна концентрација и



„Антигона“ во изведба на Марионетскот театар од Стокхолм. Режија: Микаел Мешке (експериментална бунраку техника)

целосно меѓусебно познавање за да може да се добијат врвни резултати.

При водењето на нозете кај овие кукли, кукларот-актер се наоѓа скоро цело време со подвиткани колена удирајќи при одењето во подот со своите нозе за да го засили и звучно одењето на куклата. Женските кукли за разлика од машките немаат нозе, но кукларот мора со своите грациозни движења на рацете држејќи го кимоното да ги долови кај гледачот. За секој куклар-актер се потребни десет годишни вежби за усовршување на својата специјалност. Школувањето започнува со нозете и левата рака и на крајот главата така да после триесетгодишно искуство и вежби да стане „мајстор“. Куклариte исто се специјализираат за машки или женски улоги. Поради вака традиционално долгото школување, куклариte почнуваат уште како десетгодишни момчиња да вежбаат и да се специјализираат за одредени карактери.

Основата на ваква куклена претстава е хармонијата која може да се постигне само со потполна координација помеѓу актерите-куклари, пеачот-раскажувач и шамисен-музичарот. За глумците куклари тоа е двојна координација затоа што тие се веќе приморани да се координираат меѓу себе при водење на куклата.

Кукларите за време на претставата се облечени на следниот начин: кукларот број еден на себе има класичен самурајски кимоно за церемонии и високи сандали на нозете кои му овозможуваат полесно да ја води главата, а неговите асистенти облечени се во црни кимона од памучно платно и многу ниски сандали на нозете.

Сепак најважната личност во една бунаркупретстава е пеачот. Тој го позајмува својот глас на секоја кукла, ја води публиката низ претставата објаснувајќи и ја комплицираната игра на чувството кај куклите што кукларите ја доловуваат на сцената коментирајќи го истовремено животот. Вокалната тех-

ника кај пеачот е мешавина на баладен речитатив, едноставно раскажување и силно нагласено будистичко пеење. Пеачите како и кукларите-актери почнуваат многу рано со вежбите.

За третиот елемент на бунраку претставата може слободно да се каже дека интродукцијата на шамисен инструментот од Кина била инспирација на Јоруру-уметноста во Јапониа, која го овозможила развитокот на куклениот театар. Еден одреден музичар следи секогаш еден ист пеач. Едно такво проучено дуо се пеачот Такемото Тсунодају и шамитсен-музичарот Такесава Јошичи кои секогаш заедно настапуваат.

Во близина на Јапонија во земјата на езерата — Виетнам, благодарејќи на географската положба се развила една друга кукларска техника: виетнамската водена марионета. За овој вид на кукли за разлика од останатите кај нас познати типови и техники, сценатa е воденатa површина на езерата. Сценскиот простор кукларите претходно ќе го погледаат и тој треба да одговара на следните услови: водата не смее да биде подлабока од појасот на кукларте. На спротивниот брег од публиката треба да има зеленило, кое ќе ја потполни декорацијата, што секогаш има изглед на будистичка пагода забиена во езерското дно. Кукларите се наоѓаат зад пагодата и ги водат куклите со помош на бамбусови трски долги три метри, на чиј крај се наоѓа парче подвижна плута на кое се закачени куклите кои со помош на водата, ветерот и бамбусовата трска добиваат живот. Малку покомплицирано е водењето на куклите што зборуваат. Тие кукли се управуваат со помош на конци кои се протегнати од куклата долж бамбусовата трска до рацете на кукларот. Бамбусовата трска која е основата на куклата и без која куклите неможат да се водат, се наоѓа дваесетина сантиметри под водата. Куклите овде, за разлика од бунраку-куклите од Јапонија се многу помали, 30—40 сантиметри високи. Најстари податоци за овој тип куклен театар датираат од единаесетиот век, од времето на династијата Ly Nhan Ton. Во дворот на будистичкиот храм Thay се наоѓа езерце со мала пагода во средината, заградена специјално за воден куклен театар, за кој овде во храмот постојат записи .

Изведбата на претставата од овој вид куклен театар е исто така пропратена со музика од почетокот до крајот. Музиката била секогаш нераздвоен дел на кукларските претстави не само во Виетнам и Јапонија туку во сите будистички земји.

Во потрага по идентитет

МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР 78

ВЛАДИМИР МИЛЧИН

Третата година на оваа манифестација, што 1976-та година се роди како резултат на соработката меѓу Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет и Домот на младите „25 мај“, се одвиваше во знакот на не сосема консеквентен избор на претстави, хетероген во репертоарската и стилската ориентација, екстремно различен во квалитетот, понекогаш до хаотичност неорганизиран во своето одвивање.

Првата година на „Младиот отворен театар“ ентузијазмот го надоместуваше недостатокот на средствата, недоволната подготвеност... Манифестацијата имаше атмосфера и шарм на нешто ново, пионерско .. Она што оваа година беше недостаток на „Млад отворен театар“ не може да се оправдува со недостаток на средства, немање време и слично. Единственото можно оправдување е потребата од континуирано одржување на манифестацијата за таа да прерасне во собир на млади (по дух и по години) заљубеници во театарот што радикално си ги поставуваат прашањата за театарот што го живеат и за светот во кој живеат... „Млад отворен театар 78“ беше далеку од вака дефинираната можна физиономија што произлегува од насловот на најмладата театарска манифестација кај нас.

СКИТАЊА....

Од најавените 14 претстави, публиката во просториите на Домот на младите „25 мај“ виде 9. Годинава изостанаа претстави од странство кои што претставуваа „ударни“ места на „Млад отворен театар 76“. Од деветте претстави што ги видовме, две: „Камен за под глава“ од Милица Новаковиќ во режија на Никола Бабиќ и во изведба на ансамблот на Народниот театар од Лесковац и Нушиќевата „Ужалена фамилија“ во изведба на аматерскиот театар од Ваљево, не само што не беа претстави за манифестација што претендира на свежина и младост, новост и отвореност во театарот, туку и беа директно спротивставени со конвенционалноста и закостенетоста што ја носеа во себе. Претстави што се општи места во секој поглед: репертоарски, стилски, организационо... Претставата од Ваљево беше предупредување дека награди на фестивали (во овој случај аматерски) сами по себе не можат да бидат препорака за учество на „Млад отворен театар“. Овие две претстави наидоа на млак, дури и студен прием кај главно младата публика во Домот. Една друга претстава, во изведба на „Театарот мистерија од Студентскиот културен центар од Белград, предизвика многу негодувања и жолчна полемика на разговорот по претставата (такви разговори се одржваа по секоја претстава). Под наслов „Драгиша, животот е чудесна работа“, група млади под раководство на сликарот Коста Бунушевац изведе сценски колаж во кој имаше многу обиди за сценски атракции (рок-музика, травестити, илуминации), ставени во рамките на „панк“ движењето. Публиката не комуницираше со претставата во која нарцисоидноста на изведувачите и плиткоста на содржината се појавија како елементи на одбивност. И покрај грчевитите напори да се биде радикален, младите од оваа група останаа само дилетантски неартикулирани.

За учеството на театрите од Скопје (Драмскиот театар со „Ослободувањето на Скопје од Душан Јовановиќ во режија на Слободан Унковски и Турската драма на Театарот на народностите со „Дали постоеше Иван Иванович“ од Назим Хикмет во режија на Мирко Стефановски) треба да се каже дека не беше најдобро организирано. „Ослободувањето на Скопје“ е секако претстава за оваа манифестација. Но, организаторите на „Млад отворен театар“ не се погрижија за таа претстава да обезбедат присуство на публиката што го следеше „Млад отворен театар“ „Дали постоеше Иван Иванович“ се одржа во ист термин со „Ужалена фамилија“. Бидејќи претставата од Ваљево се играше во Домот на младите, а „Иван Иванович“ и не беше адекватно рекламирана и најавена во Билтенот (не беа исползувани актуелните моменти на содржината на делото и животниот пат на Хикмет), публиката остана во Домот

и учеството на Турската драма, не по вина на овој колектив, помина формално.

Претставата на Камерниот театар 55 од Сараево, „Руцанте“ од Божидар Љумовиќ а во режија на Славенко Салетовиќ, беше забавна варијација на руцантеовската „селска комедија“ со обид за приближување на нашиот менталитет. Артистите пластично и духовито создаваа безброј комични ситуации на сцената, користејќи го методот на импровизација од „Комедија дел' арте“. И покрај занаетската перфекција, остана прашањето со што оваа претстава придонесува за обнова на театарот и зошто претстава чиј основен квалитет е забавноста е доведена на „Млад отворен театар 78“.

„ВЕНЕЦИЈАНКА“ на „Отворениот театар“ при Домот на културата Студентски град од Нов Белград беше гранична претстава меѓу скитањата и недореченостите на селекцијата и нејзините светли точки. Тоа е всушност испитна претстава на класата — глума од III г. на проф. Предраг Бајчетиќ. Одново текст од итјалијанската ренесана. Еротизмот како обнова на хуманост, главната карактеристика на овој, типичен за Ренесансата драмски текст, во оваа претстава се доближува до преокупациите на Ерика Јонг и нејзиниот „Страв од летање“. Еротизмот е енергија на жените што ги прождираат мажите. Виталниот, здравиот пол — се жените. Во клучот на „театар во театар“ студентите покажаа завиден ниво на способност за игра во која телото на актерот, неговиот гест, станува знак. Провокативноста на знаците, нивната повремена первертираност бараа од актерите пробив на рамките на сценската слобода. Парадоксално, вториот дел на таа претстава тече механички, знаците се повторуваат, ритмот станува едноличен, слободата се претвора во фрустрација . . .

БЛЕСОЦИ . . .

Според „Зоолошката приказна“ на Едвард Олби, театарската трупа „Клица“ од Сараево, ја прикажа најпровокативната претстава. Гротовски, психоанализата и мотивите како судир на материјархатот и патријархатот лежеа во основа на една необична, екстремна, но и логична трансформација на текстот на Олби, одиграна во клаустрофобичниот простор под скалите, над влезот во тоалетот. Виталноста на женскиот пол најпрвин го застрашува, потоа се судира, конечно ја провоцира агресивноста на машкиот пол кој што во неа ја убива и својата виталност. Ваквата „Зоолошка приказна“ е можна на неколку нивои на примање: како метафора за фашизмот, како приказ на борбата на половите, како ноќна мора на испоставен интелектуалец што со револвер го брани својот комодитет пред сексот, виталноста, животот . . . И во оваа претстава, актерите со своето тело и глас претставуваат знаци, создаваат метафори. Но тоа не доведува до „ладење“ на емоционалниот набој на претставата, таа ја има усвитеноста и екстазата на крвав ритуал.

„Малограѓанска свадба“ од Бертолт Брехт во изведба на Народно казалиште „Август Цесарец“ од Вараждин. Режија: Петар Вечек

Две претстави сценски ја обликуваа темата на малограѓанштината. Петар Вечек е режисер на Брехтовиот „Пир на малограѓаните“. Народниот театар од Вараждин е заслужен за југословенската праизведба на оваа сатирична гротеска чијшто поточен наслов би бил „Свадбата на малограѓаните“. Прецизна, вдахновена претстава во која после комични моменти (намештајот на младенците постепено се крши) одзвонува горчина заради глупоста, лажноста и нечовечноста на животот на млагораѓаните што и свадбата ја претвораат во некаква пијана „игра на смртта“. Додека Петар Вечек го интересира психолошката изопаченост на луѓето, Ивица Бобан во претставата „Плеј Чехов“, работена во Театарот „Поздрави“ од Загреб, ја интересираат изразните можности на гротеската. Едночинките на Чехов се повод за паноптикум во кој луѓето се марионети што апсурдно се прпелкаат на црниот фон на сценографијата. Тоа е свет на ветви нешта, дури и луѓето се ветви. Како да се отворил стар орман од кој излегуваат разјадени од молци и усмрдени од нафталин стари смокинзи и фракови. „Плеј Чехов“ како да означува нова фаза во работата на Театарот „Поздрави“, фаза во која најновите обиди за проширување на говорот на телото и гласот на актерот нашле резонанса во чувството дека Чехов е духовен сродник на Бекет.

Долу монодрамата, да живее монодрамата! Зија Соколовиќ на влезот во салата ни делеше штички, влезници за неговата претстава „Глумецот е глумец е глумец . . .“, а ние штичките ги плаќавме спуштајќи пари во еден нокшир. На штичките пишуваше: Штица што значи живот. Само предаденост на професијата, само љубов кон театарот може да резултира со претстава што го обновува достоинството на актерот укажувајќи на неговото проклество, претстава што ни ја враќа довербата во театарот жестоко откривајќи ги димензиите на неговата криза. Тоа беше очајнички крик против комерцијализацијата, безопасноста и јаловоста на театарот. Тој крик се артикулира низ автобиографијата на еден млад актер што има смелост бранејќи го театарот да ѝ се спротивстави на публиката, за во истиот миг да ѝ подари нов, свеж и предизвикувачки театар. Последниот благороден парадокс на таа претстава е фактот дека тоа е монодрама што се залага за обнова на колективната суштина на театарот. На крајот, Зија Соколовиќ како ранета птица ги повторува зборовите од Бекетовиот „Крај на играта“:

„Не можам сам . . . не можам сам . . . не можам сам . . .“

УШТЕ НЕКОЛКУ ЗБОРА . . .

Одредена, но не и канонизирана физиономија, и поголема смелост, од „Млад отворен театар“ во годините што идат можат да направат средба што ќе допринесе за обнова на, за театарот неопходната, виталност . . .

Македонските актери на сцената на Српското народно позориште во Скопје

(ТРИ ПОРТРЕТИ)

Подготвува:
РИСТЕ СТЕФАНОВСКИ

Уште од своето формирање во 1913 година, Српското народно позориште во Скопје, вршејќи ја превосходно денационализаторската политика во корист на српската буржоазија, по самите закони на уметноста ќе изврши и соодветно влијание во пропагирањето на театарот во средината во која делува. Зашто, ако до неговото формирање македонската (пред се скопската) јавност имаше прилика да се запознае со театарската уметност пред се преку патувачките театри кои во својот квалитет ретко ги задоволуваа критериумите на еден професионален театар, сега се јавува можноста театарската публика континуирано да се создава и негува и тоа на сценски остварувања на ниво на тогашниот југословенски театар. Благодарение на привремениот престој или гостувањата на големите југословенски театарски имиња, нашава културна јавност (во прв ред нејзиниот побогат слој) го изградува својот вкус, се создава традиција која ќе значи многу кога по Ослободувањето ќе се формираат македонските национални театри.

Зборуваме во прв ред за влијанието на Српското народно позориште врз формирањето на нашата театарска публика како еден од конституиентите на театарската уметност, бидејќи влезот „од другата страна на рампата“ за македонскиот актер беше за долго — заворен. Великосрпската политика делуваше под мото — да се влијае над масите, но никако да се попадне под нивно влијание. Но, една јавна културна установа никако не може да се изолира од сопствената средина и така се случува постапно, но континуирано сцената на Српското народно позориште во Скопје „да се инфицира“ од домашните актерски сили, кои кон средината на триесетите години подзасилено продираат во неговиот ансамбл.

Овде пред сè станува збор за Тодорче Николовски, Калипсо Налча и Петре Прличко (под тогашното име Перица Алексиќ), како негови постојани членови. Во овој контекст би сакале да ги споменеме и бројните „фигуранти“ (статисти) кои повремено, а подоцна сè почесто стануваат присутни на сцената: Макеларски, Календаров, Црвенковски и т.н.

Се разбира дека сите македонски актери зборувале на српски јазик, дека ретко им се давало прилика да играат некоја од главните улоги, независно од нивниот талент. Но и покрај тоа, тие ќе ја одиграат својата вистинска улога кога на сцената ќе бидат поставени делата од македонските драмски автори (Иљоски, Панов и Крле). Тие од срце ќе го прифатат популаризирањето на македонскиот бит на сцената и на тој начин ќе го дадат својот прилог во будењето на националната свест кај масите.

Кога говориме за македонските актери од пред војната, не може а да не ја споменеме активноста на патувачките театри раководени од страна на Димче Трајковски и Петре Прличко, во кои зедоа учество и други наши актери: Чоревски, Зенделски, Тешанова, Ацикимов, Зајковски и други. За одбележување е нивното активно присуство во најширокиите народни слоеви со што не малку придонесоа за популаризација на театарската уметност кај нас.

Задржувајќи се, овој пат, на портретите на тројца наши актери кои зеле учество на сцената на Српското народно позориште (на Тодорче Николовски и Петре Прличко од нивното современие, а на Калипсо Налча од денешно време) се надеваме дека барем до извесна мера ќе ја осветлиме нивната тогашна активност, и наедно ќе предизвикаме своевиден интерес кај современиот читател.

ТОДОРЧЕ НИКОЛОВСКИ

Бити добар епизодиста не значи, додуше, бити много славан, али то сигурно значи бити добар глумац. Г. Тодор Николић — Тодорче, како га зову и у театру и ван њега, заиста је један добар епизодиста, и то типичан добар епизодиста.

Занимљиво је, када је реч о г. Николићу, напоменути да је од у нашем, скопском позоришту једини глумац из Скопља, — дакле „нашинац“, како би рекао г. Мандевић, нашинац — новинар.

Године дечаштва прошле су му у ратној гунгули, у Скопљу. Врло сиромашан, још за време свога школовања морао је сам да се стара о своме парчету хлеба. Тодорче међутим радо прича о свом дечачком животу, који је и поред свих патњи имао безбрижности и по каткад мало весеља.

Прошли су ратови. Прилике су се сталожиле и код „Зрињског“ је прорадило позориште. Гимназијалац Тодорче „прошверцовао“ се на једну претставу и те вечери први пут гледао „Ђиду“. Максим се највише свидео будућем Максиму и он је отишао на спавање врло узнемирен од жеља да и он једног дана постане Максим.

Прилике у кући су биле тешке. Требало је нешто привређивати. И Тодорче напушта гимназијску клупу, за да би ступио на „даске“ што значе свет.

Дошла је прва претстава на којој је и он играо. То је био комад „За краља и отаџбину“. Тодорче је те вечери био „швапски војник“. Гадило му се, вели, што је у првој роли постао баш „Шваба“, али је био срећан што је ипак најзад глумац, што је маскиран и што му под носем мирише мастикс.

— Шта би сте највише волели да играте, г. Николићу? — питамо га једном приликом у бифеу код Чика Јордана.

— Шта ми се да. — Одговара као из пушке, скроман и симпатични епизодиста.

Иначе веома разговорљив, г. Николић је одједном престао уопште да говори, када је видео бележник.

— Оставите, молим вас, ја сам незнатан глумац. Немојте ништа да ме питате.

То је све што смо чули од њега, пошто је дознао да му тражимо интервју.

Али ипак зато, ми знамо ко је и шта је Тодор Николић. Чини ми се да је било о Ускрсу 1923 г. када је Тодорче први пут играо Максима у „Ђиди“. Одушевљени пријем публике, луди аплаузи и букети изненадили су и њега самог, незнатног, скромног трудбеника, кои је тада открио у себи таленат.

Али, — ваљда је то специфична особина нашег театра — после тога г. Николића нисмо видели у већој роли. Уместо да му се, пошто је једне вечери освојио симпатије публике, поклони више пажња у будуће, Тодорче је и даље остао само епизодиста, држећи увек сценаријум у својим рукама и вечито играјући слугу и „првог сељака“, или „другог убицу“.

Ипак, није ретко да нас г. Николић изненади својом глумом у појединим епизодним улогама.

Чича Видое у „Маркадеу“, један лудак у Николајевићкој „Пароли“ и друго уложиче од којих је г. Николић направио права мала ремек дела убедљиво нас уверују да овај скромни тумач замршених психологија носи у себи богомдани глумачи таленат.

Камо среће, да му се поклони мало пажње, да му се омогући израз, да му се пружи прилика да да све од себе, и г. Николић ће несумњиво доказати да је дорастао и за велике глумачке послове.

Овако, за сада је Тодорче само епизодиста, али ванредан епизодиста, кога публика воли и у његовим скромним улогама.

J. K.

„Вардар“ (независан привредно-културни преглед) Скопље 10 мај 1934 г.

КАЛИПСО НАЛЧА

Калипсо Налча, родум од Битола, е прва жена професионална актерка од Македонија.

По завршувањето на Конзерваториум (клавир) во откомври 1938 г. беше ангажирана во Народното позориште во Скопје, во кое останува до окупацијата.

Во времето додека беше во Театарот оствари голем број ликови, главни и споредни улоги, од кои: главната улога во ГРАДИТЕЛИТЕ НА СОЛНЕС од Хенрик Ибзен (Госпоѓа Солнес), главната улога во ЖЕНИТЕ НА НИСКАВУОРИ од финската драмска писателка Хела Вуолиоки, а потоа следеа улогите на Американката Дикси во пиесата НА МЛАДИТЕ СВЕТОТ ОСТАНУВА, главната улога Јелка Намигнувачка во СЕЛСКИ ЛОЛА, главната улога Ѓулдена во НА ВИЛАЕТОТ

Дали ви е познато...

1. **Кога и со која претстава е отворен Македонскиот народен театар?**
2. **Која е првата жена што се појавува на театарската сцена кај нас?**
3. **Кои градови во СР Македонија имале порано професионални театри?**
4. **Колкав е бројот на премиерите на Српското народно позориште во Скопје, во сезоната 1931/1932 г.?**

1. — Македонскиот народен театар во Скопје е основан со решение на президиумот на АСНОМ од 31 јануар 1945 година под број 581/45. Всушност со ова решение е санкционирана постојната положба на Треатарот, кога тој прикажува едночинки во болницата за ранетите борци, во некогашната Трговска академија, во киното „Култура“ за конгресот на АФЖ и за дочек на новата година.

На 3 април 1945 година МНТ ја прикажува првата целовечерна претстава „Платон Кречет“ од советскиот автор А. Корнејчук, а во режија на Димитар Костаров. Во програмата пред премиерата стои дека во неа учествувале следниве артисти: Илија Милчин, Милена Година, Крум Стојанов, Благоја Црвенков, Вера Вучкова, Тодор Николовски, Петре Прличко, Тодорка Кондова, Димитар Костаров, Драга Арсенска, Славица Тодорова, Трајко Чоревски, Лена Тешанова, Владимир Гешевски, Мирко Стефановски, Александар Маркус, Томе Киров, Димче Трајков и др.

2. — Друштвото за народна просвета „Искра“ од Титов Велес, раководено од Д. Каранфилов, во 1875 година ја прикажало претставата „Многустрадателна Геновева“ од Кристоф Шмид. Улогите ги толкувале Д. П. Босилков (Хунс), Д. Каранфилов (Гроф), а учителката Т. А. Коларова (Геновева). Настапот на Коларова во улогата на Геновева е од посебно значење за развитокот на македонскиот театар, бидејќи, таа е првата жена што излегува на сцена кај нас. До тогаш женските улоги, без исклучок, ги толкувале мажи Кога ќе се има предвид времето, Коларова направила вистински подвиг со невообичаена храброст. Меѓутоа, само пет месеци по премиерата, во весникот „Напредок“ (бр. 44 од 31 мај 1875 година) се среќава статија во која се стават под прашалник „моралните квалитети на Коларова“.

3. — Во СР Македонија покрај сегашните осум професионални театри, работеле професионални театри кои со време биле укинати. Тие театри се наоѓале во: Гевгелија, Кочани, Тетово, Титов Велес и Охрид, а театрите се расформирани поради кадровски, материјални и просторни проблеми. Овие театри имаат своевидно место и огромен придонес во историскиот развој на театарското дело во Македонија. Нивната пионерска улога и заслуга во афирмацијата на нашиот народ, на македонскиот јазик, неговата култура и воопшто духовното изградување, заслужува секаков респект.

4. Во сезоната 1931/1932 г. Српското народно позориште во Скопје прикажало 35 (триесет и пет) премиери од кои: 12 од домашни автори, 12 од страни автори, 4 оперски премиери, 3 оперети и 4 обновени пиеси. Овој репертоар бил збогатен со уште 20 претстави преземени од поранешните сезони, така што вкупниот репертоар на Театарот во оваа сезона се состоел од 55 претстави. До крајот на сезоната биле изведени 254 претстави. Да одбележиме дека во овој период ансамблот се состоел од 25 актери, од кои шестмина го напуштиле Театарот без да бидат заменети.

од Зора Ристиќ, во т.н. пиеси од народниот живот во кои беа застапени народни песни од сите краишта на Македонија итн.

За посебно одбележување е што Калипсо учествуваше во три пиеси од Ристо Крле играни на „македонски дијалект“ (улогата на Антица во истоимената пиеса, улогата на Кате во ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА и учество во пиесата МИЛИОН МАЧЕНИЦИ).

Окупацијата на Македонија во II Светска војна ја прекинува оваа плодна и успешна артистичка активност на Налча Калипсо. Таа наскоро беше отргната од театарот на кој што животно му се определи, и како непожелно лице беше два пати затворана од бугарската полиција и потоа интернирана во Разлог, во Пиринска Македонија.

По Ослободувањето со голема радост се вклучува во активноста на новооснованиот Македонски народен театар, но во него останува само три месеци. Поради недоразбирања, таа ги напушта „штиците што живот значат“ и се оддава исклучиво на музиката — станува музички редактор (за класична музика) во Радио Скопје.

ПЕТРЕ ПРЛИЧКО

Родио се у Велесу 1908 године као Петар Прличковић син Алексе Прличковић, ресторатера на железничкој станици. По свршеној основној школи у Велесу ишао је у гимназију, али га по смрти очевој старатељи дали да учи занат. И то кобасичарски. У том послу није издражо више од три месеца, већ је као реквизитар отишао са трупом Михајла Лазића. Уз свој редован технички посао Алексић је играо мале роле и статирао у комадима, где је био потребан већи број лица но што је трупа имала глумаца. Из групе Михајла Лазића прешао је у Тимочко Позориште чика Мише Миловановића, где је већ играо мало веће роле — љубавника и „натурбуршева“ — затим одлази у трупу Христилића. Ту се задржао неко време и као добар куплетиста и комичар, који брзо ствара контакт са публиком, прими позив руске трупе „Би-Ба-Бо“ и с њом је као солиста, интерпретатор рапорта и гротескни комичар обишао готово целу земљу. 1930 године ступа у Рајчевићево позориште код „Рибнице“ у Београду. Ту је ушао брзо у репертоар и играо главне комичне улоге које су онда доминирали у трупама булварског жанра. („Корак и бикоке“, „Карлова тетка“ — улога Брасета — и „Пигалова улица 115“ — где је играо улогу љубавника). У трупи код „Рибнице“ били су онда глумци, из којих се после регрутовао ансамбл и неких сталних позоришта на пример: Левак, Биро, Качаник, Никола Стојановић, Павле Штол, Марко Јелић, Мицка Хрвојевић, Берковичева, Лела Христилић и други.

У тој трупи остао је годину дана, а онда је — охрабрен успехом код публике, која га је срдачно примала — основао своје позориште „Плава Птица“. Почео је са давањем претстава у башти „Ниш“, где је кроз шест месеца приказивао актовке и комаде булварског репертоара, а онда пошао за Врањску

бању, и после кроз Јужну Србију. После неког времена променио је име свог позоришта у „Боем“ и прошао целу Босну, Далмацију и Хрватску. Од познатијих глумаца

били су чланови његове трупе: Бата Бандић, Петар Лангер, Алмажановић, Мита Богдановић, Мара Ланер, чика Мика Милошевић, Милка Крсмановић, Лела Христилић, Стојан Живановић, Нада Првуловић и т.д Ваља истаћи да је Алексић помало пребацивао своју трупу на озбиљнију базу и већ у комаде лаког и салонског жанра игра, уз целог Нушића, „Васкресеније“ од Толстоја, Плавовића и Ђоковића „Вод с планине“,? „Кад је среда петак је“. Затим „Каплар Милоја“, „Хајдук Станка“, „Девојачку клетву“, „Ђиду“, „Шокицу“, „Печалбаре“, „На санти леда“, „Матуру“, и може се рећи да није било ни једног комада из наше и стране литературе, које су били на репертоару београдског или скопског позоришта да га Алексић није извео, у колико су број претстављачког особља и техничке могућности допуштале пристојно извођење.

Што се самог рада тиче он је увео и редовне пробе, у комадима с певањем он сарађује с војном музиком, одржава ред и дисциплину у трупи, уопште показује се код амбициозног управника намера да се у границама могућности дају слодине претставе. Да би свом ансамблу дао импулса, он с времена на време позива истакнутије чланове београдског и скопског народног позоришта. Тако су у његовом позоришту гостовали: Раша Плаовић и улози Митка у „Коштани“, Јосиф Срдановић у „Сеоском лоли“, Добрила Ћимић у „Госпођи министарки“, Нада Урбанова у „Коштани“, „Покојнику“ и „Зони Занфировој“, Мими Предојевић у „Првој брачној ноћи“.

Међутим напоран и несталан посао, јер је на њему лежао сав терет трупе, и жеља за планским и солидним радом у оквиру једног сталног позоришта, деловали су на Алексића да ступи у Народно позориште у Скопљу и преда вођство позоришта „Боем“ својим колегама из трупе. Тако је популарни Перица постао почектом ове сезоне члан нашег позоришта и већ првим наступом у „Карловој тетки“ у улози Баберлија придобио симпатије публике и доказао свој комичарски талент. После је одиграо неколико карактерних рола и доказао готовност своју и жељу за солидним радом.

Истина ту мало тешко пада што га управа позоришта — у намери да сузбије у њему баштињену потенцирану буфонерију и навику да „носи комаде“ — баца у фахове, које му — по његовом мишљењу — не леже али се ипак прилагођава систематском раду нашег позоришта и како поседује леп уметнички нерв, има наде да ће се г. Алексић временом развити у одличног карактерног глумца. У колико се то оствари, а има доста елемената које говоре у прилог томе — добиће наше позориште у г. Алексића доброг карактерног комичара и тако решити једно већ дуго година отворено питање.

„Позоришни лист“, Скопље
15 март 1941 г.

Хроника на Драмскиот театар

Во изминативе два месеца (јануари-февруари) Театарот на репертоар имаше 12 претстави, со вкупен број на изведби 52 и број на гледачи 11.237.

	автор и претстава	број на изведби	број на посетители
1.	Д. Јовановиќ ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ	9	852
2.	Андоновски/Станковски ПРОЦЕС	8	542
3.	Лемб/Ѓузел ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ	6	1586
4.	В. Иљоски БЕГАЛКА	5	1802
5.	Н. Гоголь РЕВИЗОР	5	1416
6.	Ж. Фејдо БОЛВА ВО УВО	4	1513
7.	Г. Бабиќ БАШ ЧЕЛИК	4	532
8.	К. Чашуле ЦРНИЛА	3	1072
9.	Ш. Шекспир ХАМЛЕТ	3	543
10.	В. Иљоски СВАДБА	2	758
11.	Н. Евреинов ВЕСЕЛАТА СМРТ	2	581
12.	М. Шизгал ТИГАР	1	40

ПРЕМИЕРИ

Единствена премиера што Драмскиот театар ја изведе во текот на јануари-февруари 79 г. беше ПРОЦЕС од Верољуб Андоновски и Димитар Станковски, во режија на Димитар Станковски. Премиерата беше дадена на 12. 1. 79 г. Сите поважни податоци се дадени во Републичкиот преглед поместен на почетокот од „Театарскиот гласник".

СЕ ПОДГОТВУВА . . .

Во тек се подготовките на две претстави:

1. „СОЛУНСКИ ПАТРДИИ" од Миле Поповски во режија на Коле Ангеловски.
2. „ТРАМВАЈОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА" од Вилијам Тенеси во режија на Димитрие Османли.

Драмскиот театар на МЕСС/79

На овогодишниот јубилеен XX-ти Фестивал на мали и експериментални сцени во Сараево, што се одржа под високото покровителство на претседателот Јосип Броз Тито, Драмскиот театар направи преседан, учествувајќи со две свои претстави во конкуренција („Ослободување на Скопје“ и „Шекспир во приказни“), за да потоа го оправда изборот на селекторот со освојувањето на врвните фестивалски награди.

Според одлуката на жирито на овогодишниот МЕСС, златниот ловоров венец му припадна на Драмскиот театар за претставата **„Ослободување на Скопје“** од Душан Јовановиќ во режија на Слободан Унковски со образложение „за полетно и потресно колективно сценско толкување на ова дело на нашата драмска книжевност“. Златен ловоров венец му беше доделен и на **Слободан Унковски** за режија на претставата „Ослободувањето на Скопје“, „во која тој покажува сценско неконвенционално толување на овој текст и прецизна и вдахновена соработка со ансамблот“.

Снежана Стамеска го доби златниот ловоров венец за „префинето вообличена улога на Лица во истата претстава“, а **Николче Младенов** ја доби наградата на Социјалистичката младина за улогата на Зоран.

Освен тоа, весникот „Ослободење“ во името на критиката, на „Ослободување на Скопје“ му ја додели својата **златна маска**, со следното образложение: „висок степен на креативност и длабоко уметничко доживување внесоа режисерот Слободан Унковски и ансамблот на Драмскиот театар од Скопје во обликувањето на паноптикум од воените ужаси, страдања, понижувања и смрт, кои се образуваат во свеста на детето Зоран.

Во драмското сведочење на Јовановиќ режисерот ја почувствувал можноста на едно универзално трагично чувство на светот и човечките судбини во војната и во потполност го спровел, благодарејќи на сугестивната, доживеаната и силна реалистичната актерска игра. Хуманата порака на претставата искажана во вербата во надчовечко надминување на трагичната човекова судбина се преточува во крик за човечност“. Ревијата за култура „Одјек“ од Сараево, на претставата и ја додели традиционалната **Статуетка на заедништвото.**

Со добивањето на овие признанија на Драмскиот театар му е отворен патот за Стериjно позорје во Нови Сад, каде што ќе настапи вон конкуренција. По повод овој успех, во југословенскиот печат се јавија низа написи за Драмскиот театар, додека за „Нова Македонија“, директорот на Театарот, Ристо Стефановски ја даде следната изјава:

— Годинава Драмскиот театар на МЕСС настапуваше по осми пат. Досега имаме добиено повеќе награди и признанија, но со последниве во најголема мера го заокруживме нашето присуство на оваа смотра и го нагласивме нашето место во југословенската театарска јавност. Драмскиот театар со своето присуство на МЕСС, а по неколку дена и на Стериjното позорје, само го потврдува својот квалитет во однос на местото што го зазема во југословенската театарска јавност. Среќни сме и задоволни што еден долгогодишен напор се круниса на овој начин. Различните признанија што ги добиваме во Републиката, во земјата и надвор од неа ги оправдуваат напорите на нашето општество на културен план да се афирмира нашата самобитност и нашата националност. Овие и другите признанија го обврзуваат Драмскиот театар уште повеќе да ги спрегне своите творечки можности.

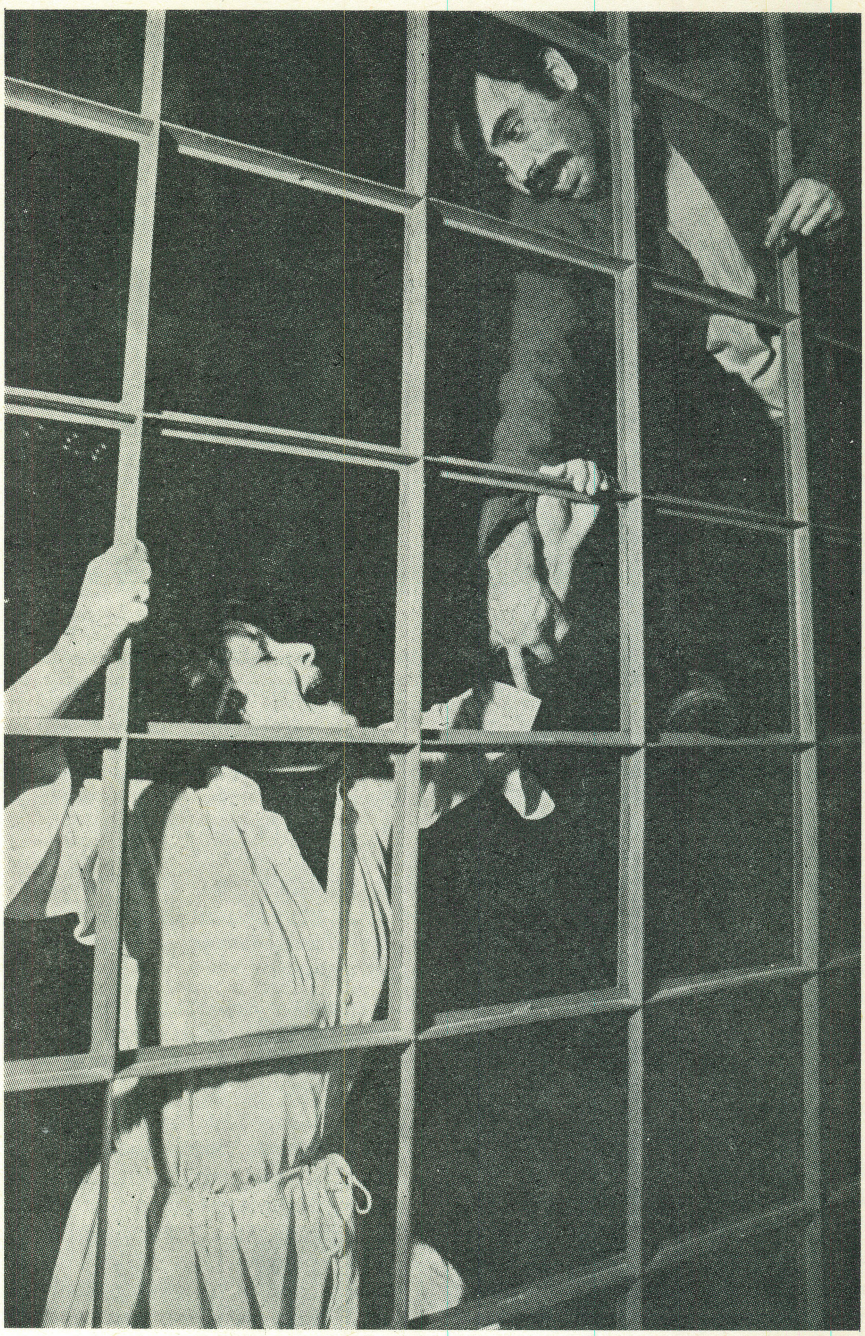
По овој повод, на Драмскиот театар му беа упатени бројни телеграми. Го користиме овој простор јавно да се заблагодариме на сите честитки.

Во продолжетокот на хрониката на ДТС донесуваме искажувања на гледачите и учесниците на „Тркалезната маса“ на Фестивалот, како и фрагменти од критики што се појавија во југословенскиот печат по повод двете претстави, учесници на Фестивалот.

Во полза на афтентичноста, материјалот го донесуваме на изворен (српско-хрватски) јазик.

„ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ“

Од разговорите на Тркалезната маса



Боро ДРАШКОВИЋ:

Синоћ смо гледали „Ослобођење Скопља“ Душана Јовановића, у извођењу Драмског театра из Скопља, у режији Слободана Унковског. Видели смо једно велико позориште. Ако се сетимо прве фестивалске вечери — имали смо гледалиште усмерено према позорници и прастарој визури гледалац — партер — позорница. Синоћ смо били у другим гледалачким околностима, у прстену са позорницом. То је једно од најузбудљивијих позоришта, једно од најузбудљивијих облика односа гледалац — глумац, јер долази до сјајне интеракције односа глумци — гледалиште. Душан Јовановић, наш стари познаник и стари победник овог и других фестивала, написао је узбудљиву драму и са том драмом се десило оно што она заслужује — у кратком времену четири наша позоришта и наши најзанимљивији редитељи и глумци, уобличили су га у представу. Штета је што селектори у Сарајеву и Новом Саду нису искористили прилику да све четири представе доведу на једно место, да тако упоредимо једно дело у четири облика. Мислим да би „Ослобођење Скопља“ заслужило свој посебан фестивал. Било би занимљиво да Мирослав Јанчић изнесе упоредну анализу све четири представе. Пре свега простор у Скопљу до те мере је примеран, да је тешко наћи други простор за играње. Синоћ, представа је у почетку била у сукобу са простором, али га је победила. Било ми је занимљиво пратити ту битку представе и простора и срећан сам што ју је добила представа. Симултана сцена у представи је једна од антологијских сцена.

Градимир ГОЈЕР:

Представа је очито рађена као представа раста, а синоћ је била ситуирана у један вертикални простор. Мислим да је представа готово музички тачно структуирана у крик који је крик за људскост. Она има одређену вертикалу без обзира на простор. Неспоразум са простором на почетку представе допринио је каснијој ефикасности. Осим врло савремене емоције, старији глумци су имали један унутарњи набој из ког је зрачила трагичност бића тог народа. Рекао би да је редитељ имао један ауторски однос према тексту. Биле су то искре, незавршене слике пред дјечаком, које се претапају једна у другу, подсвијест, међупростор, као нешто примамо и шта нам се догађа. Редитељски је добро вођена представа, пружа обиље глумачког материјала, који се са текстом нашао на истом терену. И сад видим Петрушевског који износи драму, не човјека са дна, него цијеле једне нације. Прешао је границе оног што глумац може да дадне на сцени. Јовановски без нападности, на финој мјери је изградио свој лик, Мајда Тушар је остварила комплексан лик од реалистичне емоције до натуралистичких призора из живота једне такве личности.

Славенка МИЛОВАНОВИЋ:

И ја морам да похвалим симултану сцену и глумицу Наду Гешоску. За глумицу је тешко да игра кад нема текст. Три сцене у симултаној сцени говоре о тоталном безнађу људи, а овако како је урађена била је најјача.

Боро ДРАШКОВИЋ:

После ових похвала да чујемо Мирослава Јанчића, који је видео све четири представе „Ослобођење Скопља“, и да нам образложи свој избор.

Мирослав ЈАНЧИЋ:

Нагледао сам се „Ослобођења Скопља“. У једном оваквом разговору не може човјек а да не поступа и не говори импресионис-

тички. Не само да се може направити фестивал „Ослобођења Скопља“, већ могу да се напишу читаве студије поређења. Био би то један озбиљан труд чији би резултат био на добробит модерног позоришта. Свака од четири представе, уопште, заједно и посебно представљају значајна театарска остварења. Вјерујем да су интересантна и за људе из иностранства. Свака има и своје вриједности као и недостатке. У Београду претстава је дала много добрих глумачких остварења, исказује вриједности драматургије и текста. Гледљива је и има своју публику. Љубљанска представа у режији Љубише Георгиевског рађена је у класичном простору, али је тај простор савладан материјом — водом и шљунком. Оркестарска шкољка испуњена је водом, и то је Вардар, а обала је направљена од тона шљунка. То у класичном позоришту дјелује као кич и поставља се питање како реалност тих елемената може да се саживи. У Љубљани су то, међутим, успјели да превазиђу том материјом. То је најтемпераментније „Ослобођење Скопља“. Ту је Љубиша Георгиевски узнемиренији чак и од Душана Јовановића. Представа је рађена са највише емоција, страсти. У Сарајеву нисмо имали простор да је видимо. Ту је и Каваца у улози Георгија који је изврстан. Интересантно је поређење улоге Радета Шербецијe и Бориса Каваце. Међутим, они обојица, мало отимају од представе том својом силином и креативношћу. Загребачку представу сам гледао на БИТЕФ-у под мало необичним условима. Ове двије представе у извјесном смислу су интелектуалне. Загребачка представа је амбијентална, омогућава другачије сцене и односе. У Београду и Загребу женски дио ансамбла је знатно слабији. Унковски је на неки начин успио да помири темперамент Георгиевског и интелектуалну представу Ристићеву. Овој представи — коју сам одабрао — опредијелило ме то што ми се учинило да је најцјеловитија.

Боро ДРАШКОВИЋ:

Очигледно је да је овај комад више за гледање него за читање. Може се играти било где и сваки простор може постати његов духовни простор, може чак и у „нормалном“ псеудобарокном позоришту. Волео бих да се вежемо за представу која је синоћ била пред нама и која је још увек са нама овде.

Северин ФРАНИЋ:

Чини ми се да се сваки пут поставља питање трансформисања једног класичног театарског простора. Простор у Сарајеву био је различит од оног у којем је представа рађена. Та два простора не само да су искључива, него су и један и други представи нешто одузели, али јој и нешто дали. Мислим да је у друге две које сам гледао изостала димензија сакралности, искључиво театарског типа, која у контексту Зорановог лика представља део његовог сазревања. Зоран није носилац радње нити против радње, али се кроз њега све прелама. Синоћ је простор Вијећнице добро искориштен, Зоран је присутан на сваком мјесту, он је неми посматрач, а са друге стране активно сагледава све догађаје. Ова представа инсистира на непосредности емоција које нису пренаглашене, него дискретно пласиране. Представа заварава на почетку, развученим ритмом, али сам касније схватио да креће од нуле развијајући се до оне антологијске симултане сцене.

Милан МИТИЋ:

Јубиларни фестивал испустио је ретку прилику да свом јубилеју учини оно што му је било иманентно: да доведе све четири представе, јер сама појава Душана Јовановића пружила је једну изузетну могућност да се виде четири различите представе, и колико савремени драмски текст пружа могућности различитим редитељима. Изузетнија и погоднија прилика није постојала. Сама чињеница да су се текста латили значајни редитељи говори да се нешто значајно дешава са тим текстом. Постоји читава гарнитура југословенских глумаца који су се исказали на овим ликовима. Годинама чекамо да се роди драмски писац и дело, а када се то догоди немамо храбрости да доведемо четири представе, а то би био експеримент.

Љубиша ГЕОРГИЈЕВСКИ:

Ја нећу говорити о представама, хтео бих само да искористим атмосферу и обелоданим једну замисао: Унковски и ја смо уговорили да се под покровитељством Драмског театра у Скопљу изведу сва четири представе „Ослобођења Скопља“, да то буде виђење овог феномена и ја само желим вашу подршку.

Боро ДРАШКОВИЋ:

Мислим да се на прави начин анализира представа па бисмо могли само да пробудимо однос простора и звука. У синоћњој представи је то веома занимљиво третирано. Сваки звук који се јави је музика, део музичке партитуре. То је партитура која је обликовала простор.

Слободан МИЛЕТИЋ:

Говорићу о чињеници да су први пут сви рецидиви соцреализма у позоришту заувек угушени овом представом. То што је највећи недостатак и највећа је врлина представе — увек је у мени нова и увек непоновљива. Управо у тој варијабилности режијског приступа бришу се све шеме које смо упознали из књижевности и даје значај који овај текст заслужује. Тема тог ратног доба први пут је урађена без технике црно-белог презентирања.

Самир Мохамед ЕЛ АСФУРИ:

Ваш редитељ је успио да ову представу да једним међународним позоришним језиком. Могао сам да разумијем проблем и без познавања језика посредством носиоца хумане поруке. Ова представа која је приказала патње, друштвене и психолошке конфликте, има велику вриједност за сва друштва која се боре за слободу.

Боро ДРАШКОВИЋ:

Додирнули смо све елементе представе, и дело, и писца, и режију, глуму, и звук што је широко подручје за разговор.

Рада ГЛИШИЋ:

Чини ми се да сви знамо да једна представа не може да буде у новом простору онаква каква је тамо где се иначе игра, јер то је онда једна нова представа. Нова је и за глумце, јер од њих тражи нове мере. Присећам се да је на свим фестивалима било често говора, извињавања или хвалења према представама због новог простора, онда када нам се чинило да је нешто изневерено, да је изгубио у домету. Синоћ смо имали прилику да видимо једну вероватно изванредну представу, што се амбијента тиче, али у том часу не смемо да мислимо на она што нисмо видели. Синоћ је ансамбл направио једну изузетну представу мере, са таквим дометом мере да је то оно што се мора признати једном ансамблу и редитељу. Било је ту чак и аматерског ентузијазма, а избор глумаца помогао је да се схвати једна тежња ка истини, коју овај текст има у себи. Тушарова и Гешоска су направиле креације којима се верује, а Петрушевски је превазишао глуму, као да је доведен био ту

Боро ДРАШКОВИЋ:

Кад се представа премешта, мењају се њени параметри. То је филозофија промене, и то је театар. Ако се то не би дешавало били бисмо ускраћени за могућност да на нашој унутрашњој позорници гледамо све представе које смо гледали у разним просторима. Отуда не искористити знање

о другим представаама, значи усрактити овој представи њене квалитете.

Драган ЈАЊИЋ:

Са галерије сам гледао представу и мало сам ријечи разумио, јер су нестајале у простору, одбијале се. Међутим, ријечи госта из Каира су интересантне, представа је сама себе носила, нисмо требали да разумијемо ни чујемо текст. Сви смо у њој учествовали, толико је добро режирана. За ову представу би изванредна била стара сарајевска ремиза, и што није тако било, замјерка је организатору. Првог дана смо гледали представу која задире и улази у сфере експеримента, а јуче се враћамо класичном театру. Да ли се експериментални театар толико удаљио да га класични сустиже.

Боро ДРАШКОВИЋ:

Обично, када гостују неки ансамбли на језику који ми не разумемо, увек смо на разговорима жалили што не разумемо. Ово је први пут да то нико није рекао. Синоћ нисам тако добро разумео језик, али сам имао осећај да све разумем. Кад отац загрли сина, то је јасан театарски језик, као што је сигурно јасна и реч која се изговори у том тренутку. Велики је комплимент представи што смо је сви разумели.

*
* *

Гледачите за претставата

Нада ОБРАДОВИЋ, студент:

Представа је врло успјела, само ми је жао што се није боље чуло и видјело.

Ениса ЛОЈОВИЋ-ХАЏИХАСАНОВИЋ, новинар:

Изузетна представа, само се питам зар у Сарајеву није било адекватнијег мјеста за извођење. Сви посјетиоци нису могли сједити у првим редовима, а једино су они могли нешто чути и видјети. Ипак, видјело се да је представа одлична, са веома добрим глумцима . . .

Фикрет ХАЛВАЏИЈА, студент:

О представи све најбоље. Нарочито су ме изненадили глумци — позитивно. Велики број глумаца, амбијент, озбиљност глумаца према извођењу, то ми се посебно свидјело, мада ми је жао што је простор био скучен.

Шаван РОЈАН, војник, члан Театра Рома:

Представа ми се јако свидјела. Неке сцене су ме и најежиле. Најспонтанији аплауз на завршетку најбоље је говорио о представи.

Хасиб САЛКИЋ, студент:

Пошто је текст лоциран на једно мјесто и аутентичан, самим тим је боље што смо видјели скопску представу, која ме је одушевила.

ПЕЧАТОТ ЗА „ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ“

„САРАЈЕВСКЕ НОВИНЕ“ 30. III. 79 г.

РАТ И МИР У СЛИКАМА

...С правим ефектима на правим мјестима, с радњом која се чврсто одвијала симултано, Унковски је знао да направи снажну и упечатљиву представу...

„ОСЛОБОЂЕЊЕ“ 30. III. 79 г.

ПОТРЕСНА ДРАМСКА ФРЕСКА

Након блиједог утиска после прве фестивалске представе, доживјели смо истински позоришни догађај у „Ослобођење Скопја“ Душана Јовановића у извођењу Драмског театра из Скопља и режији Слободана Унковског...
...Висок степен креативно замишљене, стамено обликоване и дубоко умјетнички доживљене драме унио је Слободан Унковски у рад са ансамблом скопског Драмског театра. Калеидоскоп ратних страхота, убистава, страдања, стрјељања, понижења, болести и смрти, који се одиграва у дјечаковој свијести у неком магновеном тренутку, Унковски је брижљиво неколико сценских простора и доразрадио по деловима, развио га у њео у симултану драмску везу која кулминира на самом завршетку и израста у потресну финалну драмску фреску. Снажним обликовањем сваке појединости и широким потезима на спољнем обликовању, редитељ изграуђје Зораново дјетиње свједочење о ужасима и гадостима рата, његово стасавање и сазријевање у муци и борби и надљудско превладавање трагичне човекове судбине. Редитељ је осјетио у овом тексту могућност једног универзалног трагичног осјећања свијета и људских судбина у рату и у потпуности га провео захваљујући сугестивној, доживљеној и снажној реалистичкој глумачкој игри. Ипак у надахнутој игри цијелог ансамбла издвајају се креације Мајде Тушар (Ленче), Аце Јовановског (Георги), Снежане Стамеске (Лица) и Наде Гешоске (Ана), а у природној и полетној игри дјеце намеће се спонтано и аутентично дјечје поистовјећење Николче Младенова с главним јунаком драме Зораном.

„БОРБА“ 30. III. 79 г,

...Унковски је уз помоћ врсног глумачког ансамбла, успио постићи да представа говори снагом симбола очишћених од сваке спољашне драстичности...

„ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ“ 31. III. 79 г.

...Режисер Слободан Унковски је дао „Ослобођењу Скопја“ јарку боју и резак тон поднебља... Он је ухватио рат у лету, обележавајући га ефектним призорима једне вишеслојне драматургије. Та представа јасно открива и своју причу и своје срце и своју поруку...

„СВИЈЕТ“ 6. IV. 79 г.

„БУМ“ ИЗ СКОПЈА

...У сценској фрески која се одвија пред очима малог Зорана, једног од оних дечака који су рат видјели крупним очима сјетниг, али дјетиње мудрог погледа, осјећамо чудесну еруптивност, жељу за слободом, бољим и љепшим животом, потеклу из македонског национа. Редитељ Слободан Унковски сублимишући у својој поставци Јовановићевог текста „Ослобођење Скопја“ мноштво искустава савременог позоришта, дошао је до једне амбијенталне поставке која је превазишла све тренутне слабости простора у којему је у Сарајеву одиграна и винула се до потресног чина људске замишљености и истинске катарзе.

Као никад до сад у приказивању била и патње искрсао је један сасим бар по тексту, „лик из другог плана“, луди Вава, једна од оних личности из дна људског битисања. Помахнитао, али једнако истинит и убедљив у својој готово натуралистичкој статури и гести. Он је проносио сценом наговештај патње, био је осупнут сунцем и шибан батином људских ријечи, погледа и изазова.

Иван Петрушевски освједочио је да се и глумити може преко границе људске моћи, али са истанчаном мјером, са оним финим трептајем (у којем редитељска рука мора бити присутна!), племенитим, али дубоко рационално промишљеним“.

„СВИЈЕТ“ 6. IV. 79 г.

ТРИЈУМФ СКОПЉАНАЦА

Дубоко пространа аула Сарајевске Народне библиотеке, бивше градске вијећнице, у прошлу сриједу је одјекивала од аплауза и одушевљених поклика као, ваљда, никад у својој другој и бурној историји. Било је то награда изванредним скопским умјетницима за сценски доживљај „Ослобођење Скопља“ Душана Јовановића.

„ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ“

Гледачите за претставата

*
* *

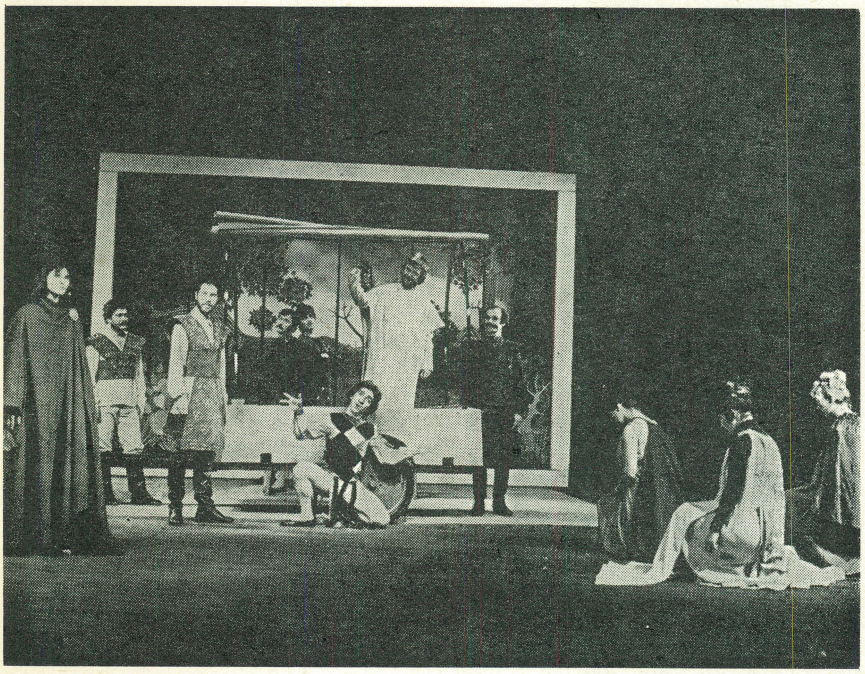
Златко КОСТОВИЋ, студент:

Добра представа са изванредном костимографијом и дивним хумором.

Анка УЖАРЕВИЋ, пензионер:

Представа је одлична, само ми је језик представљао баријеру. Посебно ми је жао, јер сам повела унуку која похађа први разред основне школе. Можда би наше позориште младих могло поставити овај текст.

средњевековног трга, а истовремено, модерним глумачким приступом, персифлирањем и суптилним пародирањем садржаја, гради ироничну дистанцу примјерену савременом театарском осјећању. По раизграности духа, инвентивним сценским рјешењима, маштовитом и спретном употребом свих позоришних елемената од најситније реквизите до осмишљене и функционалне сценографије (Гинтер Кубе) и разнобојних костима (Ђорђи Здравев) који „играју“ Коле Ангеловски је подсјетио на неке представе са ранијих фестивала („Опсада Сигета“, „Лисац Ренар“) које су плијениле својим шармом и преданошћу позоришној чаровићење Шекспирове мрачне трагедије „Магбет“ и распјеване ко-



Као кад затекне дјецу у свој чистоти њихове игре, гледалац почине да се забавља и одушевљава заједно с глумцима, њиховим комичним рјешењима и досјетками. Мите Грозданов, Снежана Стамеска, Славица Николовска, Ванчо Петрушевски, Ненад Стојановски и сви остали, предвођени изванредни Дадијем Ангеловским, својом глумачком раздрагапошћу враћају нам драж заједничког позоришног доживљаја . . .“

„СВИЈЕТ“ 6. IV. 79 г.

. . . Уз „Шекспира у причама“ у режији Колета Ангеловског, шармантне представе намјењене млађој публици, може се већ сада рећи да се двадесети МЕС претворио у тријумф скопљанаца.

„СВИЈЕТ“ 6. IV. 79 г.

Коле Ангеловски је овај пут посегао за познатом „причанком“ Шекспира „Шекспир и причама“ Чарлса и Мери Лемб и успио је артикулисати забаван и прихватљив сценски продукт који, који ако намјењен дјеци, налази пут и до старијег гледаоца.

То је типична јужначка „хистрионада“ у којој не недостаје ни један елемент пучког глумења, које је на рубу „флерта“ с публиком. Најбољу улогу остварио је Благоја Чоревски, а неодољиво симпатичан и враголаст био је и остао Владимир Ангеловски, као „интригало“ ове бучне хистрионаде.

Зијах СОКОЛОВИЋ, глумац:

Фина представа, инвентивна. Маштовита, а непретенциозна.

Нинослав ХОРВАТ, студент:

Није ми јасно зашто је ова представа у конкуренцији, зашто је доведена на Фестивал малих и експерименталних сцена. Она је за Фестивал дјетета у Шибенику, што не значи да је лоша.

Мебрура ТОПОЛОВАЦ, ТВ спикер:

Прелатко, са пуно темпа. Редитељ је диригент једног врло увјежбаног и радиног оркестра.

ПЕЧАТОТ ЗА „ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ“

„ОСЛОБОЂЕЊЕ“ 31, Ш. 79 г.

Након „Ослобођења Скопља“ ансамбла скопског Драмског театра извео је и своју другу представу у фестивалској конкуренцији, весело ведро и разиграно сценско Ангеловски нам враћа невиност нашег дјетињег погледа на свијет, буди нашу способност за непосредно препуштање игри и припрема наша чула за драг театарски чин. Редитељ, са полетним и разиграним младим глумцима, постиже непосредност и наивност хистрионске, лакрдијашке, буфонеријске и забављачке атмосфере са неког медије „Сан љетне ноћи“, које су још почетком прошлог вијека, Чарлс и Мери Имеб на бајковит начин препричали за дјецу.

Редитељ Коле Ангеловски и драматизатор Богумил Ђузел су у наивно-поетичном и оновременом дидактично-романтичном начину препричавања ових великих драмских дела, открили погодну инспиративну драмску основу за оригиналну сценску играрију. Драматуршким обједињавањем ова два дела у целину (припремање представе Шекспирових занатлија. глумаца — дебитаната) и маштовитом и инвентивном режијом, лији.

Другите за нас

Појавата на „Театарскиот гласник“ и неговото едногодишно континуирано траење (со 6 издадени броја) предизвика своевиден интерес во нашата средина, а и надвор од неа. По тој повод донесуваме два написа кои на извесен начин ги илустрираат тие одгласи.

ЕМИТИРАНО НА РАДИО-СКОПЈЕ на 9. III. 79 г.
Емисија: СООЧУВАЊА
Пишува: Иван Ивановски

Неодамна од печат излезе двобројот „Пет и шест“ на Театарскиот гласник, што го издава скопскиот Драмски театар и со кој се завршува првата година од неговото појавување. Овој двоброј не само во технички, туку и во содржински поглед значително се разликува од претходните четири излезени броеви на ова театарско гласило, единствено во овој миг од тој вид во нашава Република. Гласилото, за кое станува збор, е збогатено со повеќе интересни прилози, како и со некои нови рубрики, од кои како најинтересна ја издвојуваме рубриката „Од минатото на театарот во Македонија“. Исто така, првпат, театарскиот гласник објавува фото-копии и фотографии од претстави потоа од најистакнатите драмски писатели кои создавале меѓу двете светски војни — Ристо Крле, Васил Иљоски и Антон Панов. Значајно е и тоа што оваа театарска ревија, постепено, но сигурно сè повеќе се отвора и се ослободува од потесните рамки, така што во неа сега не ќе сретнеме само материјали што се однесуваат исклучиво за дејноста на Драмскиот театар, и ако тие имаат сè уште доста забележителен дел, туку и текстови за разни појави во домашниот и светскиот театарски миг, потоа неколку пократки есеи и коментари на значајни театарски теми и слично.

Како уводен материјал во двобројот („септември-декември 1978 година) на Театарскиот гласник е објавен репертоарот на театрите во Социјалистичка Република Македонија, со краток уводен текст на Витомир Митевски, кој забележува дека на нашите сцени може да се види сè и сешто. Од предлогот на остварените премиери и обнови, многу рељефно може да се види недоволната продукција на драмските ансамбли, што од година во година станува помала, од една и од друга страна — фрагантното отсуство на современата светска драматургија. Фактот дека во моментов ни еден театар во Македонија не игра современо дело од светската драмска литература, говори дека се наоѓаме на маргините на современите театарски збиднувања и струења.

Со посебно интересирање и љубопитство се следи краткиот есеј на Љубиша Георгиевски за револуционерните пробиви на современиот театар во домашната драма, што е пренесен од зборникот трудови од симпозиумот „Домшната драма на нашата сцена“, што неодамна го објави Драмскиот театар. Тоа е мошне луцидно напишан текст, со многу интересни забележувања и размисли.

На тема „Театарот сега и овде“ свои размислувања изнесува Томислав Османли, според кој интегрирањето на актерот со консументот е можно единствено во рамките на еден нов — комунален театар.

Фрагменти од својот подолг текст за сценските ремарки како основа на театарот на Самјуел Бекет објавува младиот драматург Горан Стефановски, додека Иван Ивановски се осврнува на познатата театарска манифестација „Класика на југословенската сцена 78“.

Една мошна широка, комплетна и занимлива панорама за најновите театарски остварувања и за најновата ситуација на Бродвеј понудува во својата театарска патеписна литература режисерот на телевизија Скопје — Љупчо Тозија.

Внимание привлекуваат и тезите, за разработка на елаборатот за обнова на куклената сцена во Скопје, чиј автор е Ристо Стефановски. Во случајов, навистина се работи за еден многу актуелен проблем — не постоење Театар за деца, за кој постои и голема потреба и огромно интересирање од многуилјадните млади гледачи. До сега оваа празнина се компензираше со одвај една претстава што Драмскиот театар ја подготвуваше во текот на една сезона. За куклени претстави и да не говориме — нив сме заборавиле кога последен пат сме ги гледале.

Првиот прилог во новововедената рубрика „Од минатото на театарот во Македонија“ е посветен на македонските драмски автори на сцената на Српското народно позориште во Скопје. Покрај вообичаената хроника на Драмскиот театар, како и публицистичкиот текст на Вероњуб Андоновски кон политичко-документарната драма „Процес“, на страниците на Театарскиот гласник се објавени, покрај другото, уште и одгласи, импреси и рецензии како за гостувањата на Драмскиот театар во Полска и Бугарија, така и за првите две премиерни изведби на театарот од населбата „Карпош“ во оваа сезона.

М. И.

„ТЕАТРОН“ бр. 19, Београд
Издава Музејот на театарска уметност, Белград
Пишува Верослава Петровић

Драмски театар у Скопју је 1976 године, о свом 30 годишњем јубилеју, издао једну веома значајну монографију „30 Години Драмски театар (1946—1976)“, која говори у прилог тези, да театарске куће, упркос свом специфичном начину рада, могу да сачувају документацију о своме деловању.

Не прекидајући континуитет овога посла, Драмски театар је у 1977 години започео издавање публикације „Театарски гласник“, који излази двомосечно изузимајући месеце јул и август.

Имајући пред собом бројеве, 3, 4, 5, 6 за 1978 годину, чини нам се да је неопходно указати на неке значајне и интересантне карактеристике ове публикације.

Редакција „Театарског гласника“, где су за издавача потписани директор театри Ристо Стефановски; драматург Витомир Митевски који припрема ову публикацију и Златко Пановски, шеф пропаганде који је технички уредник, прихватила је један веома одговоран и значајан посао.

СР Македонија и Скопје (са три професионална театара у Скопју и пет у Републици) немају ни једну публикацију која би третирала проблеме театра и театарског живота. Данас ембрион, вероватно да ће временом ова публикација, релативно скромна по обиму, добити

више простора у коме ће и концепцијски бити нешто одређенија. Међутим, баш та тематска разноврсност даје једну посебну карактеристику представљају различите профиле позоришних посланика.

Нешто што је свакако најбитинија одлика овог позоришног гласила су репертоари театра СР Македоније, из којих се јасно сагледава репертоарска политика, а који би били још потпунији када би уз имена аутора и дела били и сви остали подаци о представи. То питање ће свакако решавати свака театарска кућа.

Као што је раније речено, у једном веома широком спектру тема, Драмски театар систематично презентира јавности технологију свога деловања — непосредно са свим размишљањима и дилемама, несигурностима и тражењима решења и одговора у сопственој кући или другим сродним установама.

За припреме у представи, редитељске концепције и образложења, преко овога гласила доступни су јавности, глумци критички износе своје ставове и конкретна питања говорећи о друштвеној улози театра у нашем самоуправном социјалистичком друштву; разматра се стање театара у републици и дају се веома конструктивни, сасвим одређени предлози који би решили низ акутних проблема у најближој перспективи. Аргументовано и критички расправља се фестивалској политици на југословенском плану, као и о политици театра у односу на фестивале, и конкретно о узроцима симболичног учешћа македонских театара на фестивалима.

Осим ових горућих, виталних тема, презентирана је и критика позоришних представа Драмског театра у форми разговора са критичарима или преко критике из штампе (југословенске, републичке, или стране штампе пригодом гостовања). Кроз неколико написа или путописа упознати смо и за театарском ситуацијом у свету (Бродвеј; луткарска позоришта). Један прилог који припада нешто ранијој историји, посвећен је македонским ауторима који су извођени на сцени Српског народног позоришта у Скопју између два рата.

Сарадници: Ристо Стефановски, Душан Наумовски, Иван Ивановски, Слободан Унковски, Мето Јовановски, Коле Ангеловски, Мите Грозданов, Витомир Митевски, Војо Станковски, Наум Пановски, Верољуб Андоновски, Љубиша Георгиевски, Илија Зафировски, Ели Финци, Томислав Османли, Горан Стефановски и Љупчо Тозија, допринели су веома великом значају „Театарског гласника", који ће несумњиво будућим театролозима представљати базу за историју македонског театра.